Rafael Chirbes

Por cuenta propia

Leer y escribir

ANAGRAMA
Colección Argumentos

POR CUENTA PROPIA

LEER Y ESCRIBIR

RAFAEL CHIRBES

ANAGRAMA
Colección Argumentos

Edición en formato digital: julio de 2021

© imagen de cubierta, «Raboteurs de parquet» (detalle), Gustave Caillebotte. Foto © RMN (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

© Rafael Chirbes, 2010

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 2010
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 978-84-339-3213-6

Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L.

anagrama@anagrama-ed.es
www.anagrama-ed.es

A Carlos Blanco Aguinaga

«*… le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision.*»

MARCEL PROUST,
Le temps retrouvé

«*… el estilo para el escritor como el color para el pintor no es una cuestión de técnica, sino de visión.*»

MARCEL PROUST,
El tiempo recobrado

INTRODUCCIÓN: LA ESTRATEGIA DEL BOOMERANG

En su autobiografía, narra el crítico alemán Marcel Reich-Ranicki la entrevista que mantuvo con Anna Seghers, autora de *La séptima cruz*, una novela para él -y para tanta gente, entre la que me incluyo- admirable. Reich-Ranicki describe su desconcierto cuando, a medida que transcurría el encuentro con la novelista, fue dándose cuenta de que «*aquella persona modesta y simpática que en ese momento parloteaba pausadamente sobre sus personajes con la pronunciación abierta del dialecto de Maguncia, aquella mujer digna y amable, no había entendido en absoluto la novela* La séptima cruz. *No tenía ni idea del refinamiento de los medios artísticos empleados en ella, del virtuosismo de la composición*». Se acuerda Reich-Ranicki de los cientos de miles de personas que han leído y -textualmente- «*comprendido correctamente*» la novela; de los numerosos críticos que la han -de nuevo son sus palabras- «*interpretado de manera apropiada, con inteligencia y sagacidad*», para llegar a la conclusión de que «*la mayoría de los escritores no entiende de literatura más de lo que las aves entienden de ornitología*».

No hay ninguna mala uva en el comentario del sagaz estudioso, miembro de los escritores alemanes de posguerra que se integraron en el llamado Grupo 47, entre los que se encontraban Günter Grass y Heinrich Böll. Más bien, lo contrario: se conmueve y, de hecho, al acabar el encuentro con aquella mujer poco consciente de que ha escrito una extraordinaria obra admirada por cientos de miles de personas y traducida a veinte o treinta idiomas, se siente tan emocionado que no puede reprimir la tentación de efectuar un gesto ya infrecuente en la Alemania de la época: besa la mano de Anna Seghers.

No quiero decir ahora que, cuando escribo, yo mismo me sienta como un pájaro que ignora lo que dicen los tratados de ornitología, o me vea heredero de monsieur Jourdain, el burgués gentilhombre que se asombraba de llevar toda la vida hablando en prosa sin saberlo, pero pienso que, en lo que comenta Reich-Ranicki, hay un sustrato de verdad en el que me reconozco, por más que, desde mi juventud,

siempre en busca de alguna luz sobre lo que fuera esto de escribir, no me haya ahorrado los textos de los teóricos de la creación literaria: Jakobson, Todorov, Tinianov, Bajtín, Macherey, Lukács, Raymond Williams, Eagleton, Eco o Goldmann fueron alimento literario de aquellos años ávidos en los que hablé -seguramente con demasiada desenvoltura- de la función de la novela, definiéndola con una seguridad que he ido perdiendo a medida que he ganado canas y he ido dándome cuenta de que la narrativa es un arte tan lábil como pueda serlo el sentido de las palabras con que se construye; que no brinda seguridades, ni siquiera en eso que, en otros oficios, se llama capacitación profesional: el carpintero se siente más capaz, mejor dotado después de hacer una mesa; sin embargo, el novelista se encuentra ante cada obra tan desprotegido como el jugador de ruleta que, en cada tirada, vuelve a empezar desde cero. La literatura no surge por acumulación de esfuerzos, aunque el esfuerzo sea imprescindible: uno puede adquirir desenvoltura, eso que llaman oficio, habilidades que más bien lastrarán las alas de una nueva novela. Los hallazgos que le sirvieron para la obra anterior se convierten en lastres de los que debe librarse a la hora de escribir la siguiente. Todos conocemos los casos de grandes narradores que, de repente, fueron incapaces de añadirle un capítulo más a su obra. Conocemos las historias de novelistas que, cuando parecían encontrarse en el momento de mayor madurez, enmudecieron. El caso de Dashiell Hammett es bien conocido y especialmente patético. Cuentan sus biógrafos que, durante años, siguió sentándose a escribir cada día, y que de todas aquellas sentadas no salía nada. En el otro extremo, podemos citar a autores que enterraron sus mejores libros bajo la mediocridad de los que escribieron después: hace poco, en un precioso artículo, Vargas Llosa contaba cómo Céline, tras sus dos sorprendentes primeras novelas, *Mort à crédit* y *Voyage au bout de la nuit*, pasó decenios imitándose cada vez peor a sí mismo; entre nosotros, Sender sería seguramente el mejor representante de un grandísimo novelista enterrado bajo el peso de su propia ganga. Libros extraordinarios como *Imán*, o como *Siete domingos rojos*, fueron aplastados por tantos y tantos mediocres como dio a la imprenta en los siguientes años. Conocemos tipos poco brillantes capaces de escribir espléndidas novelas y, por el contrario, gente con cabezas magníficamente amuebladas que naufragan al intentar el género narrativo. Por eso me atrevo a decir que no sabemos muy bien de dónde surge la fuerza de las novelas, y que Reich-Ranicki acierta al afirmar que la mayor parte de las veces los autores no tenemos la lucidez necesaria para saber qué es exactamente lo que estamos haciendo.

Luchamos con nuestros fantasmas cuando creemos estar peleando

contra una sociedad que nos asfixia. También ocurre al revés. Nos peleamos con la maraña del tiempo, cuando creemos pelearnos sólo contra nuestras sombras. Lukács definía el arte como un modo de representación de la autoconciencia de la humanidad. Pero nosotros, novelistas de comienzos de siglo XXI, a quién representamos, qué filamento de la humanidad se revela a través de nosotros. René Huyghe, en *Diálogo con lo visible*, reflexiona sobre el origen de la violencia y oscuridad en la pintura de Goya: Goya pinta la España de su tiempo, pero pinta también sus propios fantasmas. Los aquelarres, las brujas y mendigos con que embadurna las paredes de la Quinta del Sordo son para consumo propio. A veces se produce ese milagro: hay artistas que captan en sí mismos las tensiones del exterior. En general, se trabaja a ciegas. Puedo hablar por mí: en ninguno de mis libros he tenido una idea demasiado clara ni de cuál era el tema de lo que estaba escribiendo, ni de los instrumentos de los que me servía, prácticamente hasta que lo he tenido terminado. No creo en la escritura automática, en la inconsciencia, pero sí en que escribir supone una excavación en un túnel oscuro: estoy convencido de que todos mis libros han nacido de esa inmersión en lo que podría llamar mi subconsciente, un subconsciente que no es exactamente de raíz freudiana, sino que tendría que ver con los materiales que han empastado el carácter -lecturas, experiencias, ideología, posición social, heridas, aspiraciones, derrumbes-, todo eso que, sin tener demasiada conciencia de ello, guardo dentro, y construye la fragilidad de lo que soy. No digo que el yo que escribe sea un ser inocente, sino que tiene una densidad que le otorga su tiempo y que él mismo no llega a descifrar. Nuestra alma es fruto del tiempo. La densidad de la de los personajes de Balzac se expresa en libras de renta anual. Escribir es trabajar en la organización del lenguaje de una determinada manera, y el lenguaje muestra irremediablemente las tensiones que la sociedad implanta en el autor, su posición en ese complicado cruce de mensajes o querencias. Por eso, la novela delata a quien la escribe, se vuelve incluso contra él, lo denuncia. No sólo la novela, cualquier forma de escritura es un policía riguroso al que difícilmente se le escapa ningún indicio: incluso me atrevería a escribir que la literatura -como los amantesacostumbra a vengarse de quien no se arriesga a llegar hasta el límite; una escritura a medias es una mentira que el interrogador detecta. Escribir no es sólo cuestión de engrasar el oficio. La técnica tiene un peso relativo.

Hablamos de escritores que están en el centro del escenario y de escritores marginales; de escritores que prolongan el lenguaje hegemónico y de los que buscan mirar desde otra parte, crear otra sintaxis narrativa, averiguar algo que está ahí y no se nombra: es

cierto que los vencedores tienden a sorberlo todo, a arrastrarlo todo en el cortejo con que celebran su victoria, como nos ha enseñado Walter Benjamin. No en vano, «(*l*)*o estético significa lo que Max Horkheimer llamó una especie de "represión interna" en la que el poder social se introduce más profundamente en los mismos cuerpos de aquellos a los que sojuzga*». Lo escribió así Terry Eagleton en su libro *La estética como ideología*: la formación del gusto como una forma profunda de dominio. Se imponen modas, temas, maneras de mirar, de escribir; se impone una retórica que envuelve cuanto tenemos a mano. Son los códigos éticos y estéticos hegemónicos: circulan en su tiempo con naturalidad, al alcance de cualquier artista. Sin duda es más fácil escribir desde ellos; pero se levantan sobre una densa malla de otros códigos posibles; olvidan y ocultan el presentimiento de otros valores, algunos de los cuales, imperceptiblemente, acabarán siendo hegemónicos. Los novelistas lo sabemos. La novela cambia de manos sin que nos demos cuenta. Lo vemos a diario: muchos novelistas contemporáneos siguen convencidos de que su visión es una visión a contrapelo de la dominante, cuando ya hace tiempo que se han convertido en parte de la narración con que el poder se viste. A lo mejor, ellos no lo saben, pero lo que en sus primeros libros fue investigación ya es poco más que retórica. El novelista está obligado a ser un animal atento, liebre, pulga; a saber escapar un minuto antes de que el poder lo colonice. Por hablar de un fenómeno reciente en España: hemos asistido a la aparición de un flujo de novelas supuestamente dedicadas a recuperar la memoria de los vencidos en la guerra civil, que se nos ofrecía como investigación en un tema tabú, y que, sin embargo, ha acabado siendo más bien una consoladora narrativa de los sentimientos, al servicio de lo hegemónico. Aunque prometía adentrarse en espacios de pérdida necesarios para reconstruir el presente, se ha limitado a moverse en una calculada retórica de las víctimas con la que se restituye la legitimidad perdida en los ámbitos familiares del poder.

Una novela recién aparecida en España, *A quien corresponda*, de Martín Caparrós, cuestiona con lucidez la falsedad edulcorada que envuelve la visión que la sociedad argentina ha desarrollado en torno a sus «*desaparecidos*», convirtiendo en mártires a los protagonistas de un trágico y confuso episodio de lucha política que tuvo lugar en los años setenta. Entender la mecánica de todo aquello -lo que busca Caparrós en su libro- resulta bastante más instructivo que llorar sobre las tumbas vacías de los desaparecidos. No hubo exactamente víctimas y verdugos, sino vencedores sin escrúpulos y vencidos; y no basta con recordar piadosamente a los vencidos, sino que hay que indagar en las razones por las que lucharon y por las que perdieron, sacar a la luz su propia debilidad, sus propios errores, su crueldad, y también su

grandeza. A veces quienes hablan a favor de los vencidos son quienes más rápidamente los entierran; y quienes desentierran sus cadáveres pueden ser quienes más prisa tienen por enterrar sus ideas. En España, ser un narrador de eso que ahora llaman la memoria histórica no es llorar sobre los mártires republicanos, sino cumplir con la obligación de contar nuestro tiempo, meter el bisturí en lo que este tiempo aún no ha resuelto -o ha traicionado- de aquél, y en lo que tiene de específico. El salto atrás en la historia sólo nos sirve si funciona como boomerang que nos ayuda a descifrar los materiales con que se está construyendo el presente. Galdós es un maestro en esa estrategia de ida y vuelta. Conviene leerlo atentamente para aprender.

Porque ¿qué es lo que ofrece el narrador, el contador de historias? En otro artículo, incluido unas páginas más adelante, cuento cómo en su libro *El último lector* Ricardo Piglia se detiene en los diarios del Che Guevara para llamar la atención sobre el hecho de que el guerrillero siguiera leyendo literatura en plena selva boliviana, mientras empuñaba las armas ya con la amargura de saber que no iba a estallar ninguna revolución y que, seguramente, pronto iba a morir. Piglia piensa que el «*lector de ficciones (…) es alguien que encuentra en una escena leída un modelo ético, un modelo de conducta, la forma pura de la experiencia*». Buscamos modelos de conducta en las narraciones: no otra cosa era lo que ofrecían las fábulas medievales a sus lectores u oyentes: *enxiemplos* ofrecía don Juan Manuel en *El Conde Lucanor*, fábulas, narraciones que ponían ante disyuntivas a sus personajes y, de paso, al lector que se adentraba en ellas. Walter Benjamin -al igual que lo hace Piglia- pensaba en la novela como espacio donde se plantea un problema moral, un ejercicio de pedagogía.

Cuando el código hegemónico parece ocuparlo todo, cuando, desde lo que nos parece una libertad artística absoluta, nada hiere el discurso dominante, la oscuridad del novelista que indaga su propia posición entre la grasa de los mecanismos de la máquina de su tiempo no es más que la particular forma de violencia a que se somete. Los noticiarios de la televisión, las páginas de los periódicos, nos dejan la sensación de que somos sólo lectores o espectadores. Ninguna de las batallas de las que se nos informa parece ser la nuestra. Ninguna parece afectar a nuestro estatus, en ninguna se reclama nuestra intervención. Como en buena parte de las recientes novelas sobre la República y la guerra, lo sentimental se convierte en el recurso narrativo de mayor efecto en estos noticiarios: la narración hegemónica pretende conmovernos con la baza segura de las víctimas: los desaparecidos argentinos son en ese lenguaje unificador víctimas, y lo son los niños palestinos reventados por las bombas israelíes, y los judíos a los que matan los proyectiles de Hezbolá; víctimas los

soldados de las fuerzas de ocupación de Irak y los militantes de cualquiera de los integrismos que las combaten; los secuestrados por las FARC, los cadáveres de los guerrilleros tendidos en el suelo, los de los conductores que mueren en la carretera, los de los albañiles que se han caído de un andamio; el propio clima y la tierra, víctimas de una crueldad. La compasión por las víctimas nos reafirma en nuestra condición humana y nos libra del peso de la culpa y, sobre todo, de la responsabilidad de elegir. Sacerdotes y psiquiatras atendían a los torturadores argentinos convenciéndoles de la necesidad de su difícil trabajo, del inmenso sacrificio que ofrecían a la patria. Era el mecanismo para convertir a los verdugos en víctimas. El lenguaje hegemónico se ofrece como sacerdote, como psiquiatra consolador, como político que señala hacia un futuro que justifica las injusticias del presente como etapas del camino. El novelista que me atrapa no es ninguna de esas tres cosas. No busca consolar, sino descifrar.

En lo que parecería la antítesis del lenguaje consolador, hay otro arte que parece estimular el sistema nervioso de la sociedad con una escalada de atrevimientos, de supuestas provocaciones a las que miramos con la misma curiosidad con que se mira a un niño malhablado: se exhiben imágenes de solares abandonados, paisajes suburbanos, vertederos, excrementos, deyecciones, órganos y cadáveres sacados de las morgues; se proyectan imágenes atroces de guerras y torturas. Resulta curiosa la presencia creciente de lo suburbial, lo sucio y lo violento en el arte más refinado de las sociedades satisfechas (guetos y espacios privados), por otra parte tan aquejadas por la manía de lo higiénico y lo saludable. Raffaele La Capria, en un hermoso ensayo sobre Nápoles que lleva por título *L'armonia perduta*, cuenta cómo la burguesía napolitana (pequeña, precisa La Capria), atenazada entre dos poderes temibles -el del rey y el de la plebe, que se habían aliado contra natura para anegar en un baño de sangre la revolución ilustrada-, incorporó como propio el dialecto de los plebeyos y creó la figura de Polichinela como espantajo que recogía el descontento de los miserables y lo disolvía, convirtiéndolo en bufonada. Incorporar el dialecto napolitano fue una forma de conjurar la violencia de clase que ese lenguaje de los plebeyos (los *lazzari*) llevaba dentro: la burguesía tuvo la habilidad de convertir en farsa lo que la amenazaba como tragedia, en pastiche costumbrista la violencia social, y en escenario de Polichinela el cadalso. Dice La Capria que la burguesía partenopea en vez de tomar el papel que le correspondía en el siglo XIX, el de dirigir, tomó el de digerir. Las palabras *cuore* y *mamma* se convirtieron en el bálsamo que unía en un espacio común a los napolitanos, al margen de su condición social. Algo así da la impresión de que se está produciendo en el arte contemporáneo: lo más sórdido se digiere en exposiciones

que se presentan en las galerías más exclusivas. En las sociedades sin dioses, lo estético se vuelve un valor indiscutible, pero, a la vez, voluble; y, sobre todo, en un valor que roza el peligro de lo inane: un sucedáneo de rebeldía que agota sus fuerzas en la representación. Como la carta robada de Allan Poe, queda oculto por ese ajetreo del arte lo que, sin embargo, más a la vista se nos ofrece, en Madrid, Nueva York, Yakarta o México, D.F.: la configuración de la sociedad como resultado de una violencia que -como decía Pavese de la poesía- no se enuncia, sino que se intenta. Durante más de un siglo a esa tensión que forma el sustrato de nuestro orden se la llamó lucha de clases. Hoy, hasta el propio concepto de clase se ha difuminado. Si el artista es fruto de su tiempo; si todo arte, como decía el pintor Miró, es arte con tiempo, ¿a qué clase de nuestro tiempo pertenecemos?, ¿a quién debemos ofrecer esa capacidad para descifrar la violencia original, al servicio de qué o de quién nuestro arte? ¿O debemos admitir que el arte es un bien universal y también los verdugos tienen derecho a su ración de bálsamo? El siglo XX ha concluido con una victoria de la burguesía tan devastadora como la de Escipión el Africano en Cartago: el lugar que ocupaba en el imaginario colectivo la lucha de clases ha sido demolido y su campo sembrado de sal para que no nazca nada en él. Ni siquiera las palabras han quedado en pie: lucha de clases, burguesía, proletariado, pueblo, revolución…

¿Pero es de eso de lo que debe hablar el arte? Qué es ser artista en el siglo XXI, a quién representa el artista, a quién represento yo cuando escribo una novela. En nombre de quién me atrevo a publicarla. Dice Claudio Magris: «*Un escritor en cuanto tal, sencillamente, no puede ser representante de nada, ni siquiera de las instituciones menos peligrosas del realismo estalinista. Quizá fuera Goethe el último poeta que pudo conciliar -y también él pagando un precio elevado- la poesía con un papel representativo. La idea de Baudelaire como exponente oficial de algo, aunque se tratara de la transgresión o de las flores del mal, es ridícula, inconciliable con su grandeza. Acaso por ello, los grandes del siglo XX fueron escritores como Svevo o Kafka, a quienes la suerte benévola preservó de la posibilidad y, por consiguiente, del peligro de convertirse en figuras oficiales de la sociedad literaria*.

»El escritor no puede encarnar nada, ni una tendencia ni un mundo poético, puesto que son auténticos sólo hasta que los expresa tal como los vive, sin preocuparse de lo que les sucederá ni del efecto que causarán sobre la realidad. Cuando se ocupa y se preocupa por ellos, aun por un sentido de alta responsabilidad moral, acaba su aventura poética y comienza su gestión de la misma, que ha de tener en cuenta tantas otras cosas y consecuencias ajenas a ella. En Los Buddenbrook, *Thomas Mann ha narrado una grandiosa fábula lübeckense de la declinante sociedad burguesa. Pues bien, cuando el éxito de su obra maestra lo transformó en*

el representante de ese mundo, tuvo que convertirse en responsable guardián y pedagogo de él; sus bellísimos llamados ensayos ciceronianos sobre Lübeck y la civilización hanseática son espléndidas conferencias, pero algo muy diferente de la poesía de Los Buddenbrook, *porque sobre ellos pesa el sacrificio de quien sienta cabeza para hacerse cargo de la familia -y a la familia cabría llamarla, según el empeño personal, la revolución, el progreso, el orden, la libertad, la batalla contra la represión*» (Claudio Magris, *El infinito viajar*).

Estoy y no estoy de acuerdo con Magris. Yo creo que un escritor siempre representa, aunque lo haga seguramente a su pesar. Precisamente los artistas más altivos, los que se reclaman al margen de la historia, acaban siendo los síntomas más instructivos de su tiempo. Ningún yo flota en el aire, y Svevo y Kafka representaron el miedo de las clases medias zarandeadas por la violencia social -del mismo modo que lo fue la burguesía napolitana de la que habla La Capria-, y desconcertadas al descubrir su inanidad frente a la maquinaria del Estado. *La conciencia de Zeno* de Svevo se cierra con la tremenda sacudida de la Primera Guerra Mundial, también *La montaña mágica* de Thomas Mann. Pero Magris tiene razón en que una obra no puede trabajar con certezas, ser una consigna: el lenguaje literario acaba reflejando las tensiones de su tiempo utilizando caminos que ni el propio autor imagina en esa ambigua zona de encuentro entre lo público y lo privado. Cuando sustituye la investigación por la consigna, la obra literaria renuncia al aura con que la viste su enunciación de lo no dicho. En su reflexión, Magris apunta hacia la oscuridad en la que trabaja el novelista, y en eso no puedo sino estar de acuerdo con él. Pero qué es ser novelista en el siglo XXI. Cuál es el objeto de la búsqueda, e incluso cuál es el estatus de la novela. Merodeamos en busca de sentidos en estos tiempos convulsos.

Aunque, sin duda, la visión de lo convulso como novedad para justificar nuestro desconcierto no deja de ser falaz: para convencerse de ello, basta con leer la estremecedora introducción que Boccaccio escribe para ese gozoso canto a la vida que es el *Decamerón*. La peste y la muerte apoderándose de la rica Florencia, los hijos abandonando a sus padres moribundos, los cadáveres amontonados en las calles de la orgullosa ciudad; o, por poner sólo otro ejemplo, basta con reflexionar sobre las condiciones en que Barbusse escribió su gran novela *El fuego*, metido en el lodo de las trincheras, entre ruinas y cadáveres de seres humanos y de animales. El propio don Quijote se queja de «*haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos*». Hoy, en un tiempo y un lugar en los que los novelistas posan en las páginas de sociedad de los dominicales de los periódicos y compiten en brillantez, miramos hacia atrás, y nos decimos que la gran narrativa del XIX fue la escuela formativa de la

sensibilidad burguesa; sin embargo, sus contemporáneos no la vieron así. Los novelistas sufrieron marginación, agresiones, desprecio, procesos. Sin duda, merodeaban como lo hacemos hoy, cuando no pocas veces tenemos la sensación de que hemos secuestrado las palabras de la tribu y las roemos en la solitaria humedad de nuestra madriguera, en una vuelta del individuo a sus pulsiones previas al pacto social: reencuentro con la fisiología, con un yo que muerde en el hueso de sí mismo: que busca su legitimidad de artista reclamando como intransferibles sus experiencias del placer y del dolor, la pulsión sexual, la enfermedad y la soledad ante la muerte, sin darse cuenta de que, al escribir sobre eso, compone el cuadro clínico de nuestra específica sociedad insolidaria.

No digo que el yo que escribe sea un ser inocente, el pájaro de Reich-Ranicki que canta sin saber que el ornitólogo hace años que ha descrito y clasificado su melodía, sino que el escritor destila la densidad que le otorga su tiempo y que él mismo no llega a descifrar. Nuestra alma es un fruto del tiempo. Lo he escrito en alguno de los artículos agrupados en este libro: la densidad de la de los personajes de Balzac se expresa en arpentas de tierra, en libras de renta anual; y sabemos la cualidad del alma de los personajes de Galdós por el nombre de la calle en la que viven; por si en la ópera ocupan un palco, o desgraciadamente no pueden permitírselo; por si viajan en verano en el tren que lleva a los balnearios del norte o si se ven obligados a sufrir el inhóspito verano de Madrid. Escribir novelas es trabajar en la organización del lenguaje de una determinada manera, y el lenguaje muestra irremediablemente los usos y tensiones que la sociedad implanta en el autor, su posición en ese complicado cruce de mensajes o querencias. El escritor mira desde un sitio, se detiene ante determinados paisajes, ordena el material de cierta forma, se entromete o se aparta del texto, y de ese modo -sin él mismo saberlo- se nos muestra, se nos revela él mismo, a la vez que nos brinda su narración: las palabras, los giros del lenguaje, las expresiones pertenecen a un grupo social y a un momento, se deslizan, fluyen, alteran su significado, caen en desuso, son abandonadas por una clase para ser recogidas por otra: no son mundos cerrados, sino que expresan cosas que están fuera de ellas, paisajes, objetos, situaciones, pero también estados de ánimo, vivencias íntimas o corrimientos sociales. Si, como Miró, pensamos que el arte es arte con tiempo, con más motivo ha de serlo un arte que se nutre forzosamente de algo tan público, tan sensible y cambiante como la lengua. La novela no puede dejar de detectar el complicado juego de tensiones de su época. Se cuelan dentro de ella, y también la iluminan desde el exterior, la cercan: a mediados del siglo XX, la crítica literaria leía las novelas aplicándoles palabras que hace un momento hemos declarado

obsoletas: se hablaba de función social de la narrativa, de novela burguesa, de novela proletaria, o revolucionaria, y toda esa utilería verbal permitía diseccionarla con un tipo de corte que ya no se usa. Era -como lo es siempre cualquier forma de lectura- un diálogo entre autor y lector, entre un tiempo y otro. Las novelas están a merced de lectores y analistas que se empeñan en descubrirles nuevos significados desde el instrumental de los nuevos tiempos. Unas formas de entender la vida, unas escuelas literarias, unos lectores, son sustituidos por otros; y se subrayan unos valores y se difuminan otros. Es verdad que las grandes novelas siguen ahí, en pie, a disposición de quien se acerque a ellas, un poco como aquel misterioso monolito de la película de Kubrick. Pero también vemos cómo libros que fueron apreciados se olvidan; o, por el contrario, cómo otros a los que ya se consideraba muertos vuelven a renacer con inusitados rasgos de juventud, porque guardan valores que se ajustan a los que el nuevo momento admira o persigue. Al fin y al cabo, como bien ha visto Bajtín en sus impagables ensayos, la novela surge como gran almacén de los lenguajes de su tiempo, frente a la univocidad de la épica o incluso -con matices- de la poesía: es más, el gran valor de la novela reside precisamente en reconocer y descifrar esa falta de unidad del lenguaje, su volubilidad, su pertenencia a psicologías, a niveles educativos, a espacios rurales o urbanos, a gremios, grupos o clases sociales, y su vocación es precisamente recoger y convertir en materia misma del género la diversidad. De hecho, la gran novela europea nace del enfrentamiento de lenguajes: lo descubrimos en *La Celestina*, donde el habla de los criados busca levantarse frente a la de los señores, la imita y caricaturiza; o en el *Quijote*, donde la retórica libresca del hidalgo muestra su fragilidad al contrastarse con el lenguaje de las decenas de personajes de todas las clases sociales que pueblan las páginas del libro: braceros y labradores ricos, aristócratas, mujeres maltratadas y jóvenes altivas, actores, comerciantes, pescadores, ladrones, venteros, prostitutas, arrieros, curas, estudiantes. Uno termina de leer la novela de Cervantes con la sensación de que ha pasado ante sus ojos toda la España del siglo XVI. Del cruce de miradas, del intercambio de puntos de vista que -en un movimiento de retorno, como de boomerang- aguzan y ponen en cuestión los propios puntos de vista y la mirada del lector, extrae lo mejor de sí misma la narrativa, su carácter de experiencia a la vez pedagógica y ética, lo que reclamaba de ella Walter Benjamin: en ese juego de perspectivas, el lenguaje se libera de cualquier trascendencia, se convierte en instrumento relativista de cada personaje, se limpia de las rebabas que el uso y la manipulación han puesto sobre él, se repristina la mirada a la vez del autor y del lector, redescubriendo el mecanismo por el que cada palabra busca ser nombrada. Proust, en *El tiempo recobrado*, dice:

«*La grandeza del verdadero arte (…) (es) encontrar, atrapar de nuevo, hacernos conocer esa realidad de la que vivimos lejos, de la que nos apartamos cada vez más a medida que adquiere más espesor e impermeabilidad el conocimiento convencional con que la sustituimos, esa realidad que correríamos el riesgo de morirnos sin haber conocido, y que es simplemente nuestra vida.*» Me atreveré a decir que la novela, sobre todo, le permite al propio autor esa experiencia a la vez de aprendizaje y de peregrinaje moral, al contrastar su propia posición poniéndola a navegar al pairo entre los impetuosos soplos de otras miradas. Días atrás, releyendo el deslumbrante *Diario de un ladrón*, de Jean Genet, tropecé con esta frase: «*Cuando (…) me puse a escribir no fue nunca con el fin de revivir mis emociones o de comunicarlas sino con el fin de componer un orden (moral) desconocido (para empezar, por mí mismo).*» Es cierto que, en Genet, la escritura purifica al escritor como la ascesis espiritual purifica a un místico. Y la obra compone una especie de ascenso al Monte Carmelo. No es exactamente mi posición, aunque en él encuentro un esfuerzo, una búsqueda de cierto desconocido orden con los que me identifico. Se ajusta mejor a mi empeño lo que afirma Bajtín en su ensayo *Sobre el discurso novelesco: «El prosista (…) intenta decir en el lenguaje de otro lo que le concierne personalmente (…) mide su propio mundo a partir de la escala lingüística de los otros.*» Bajtín ve la novela como un ejercicio de indagación, de búsqueda de uno mismo entre las historias y razones de otros: es una idea que comparto, y, por eso, estoy convencido de que no hay orden novelesco sin punto de vista, que es tanto como decir que no hay novela sin que el autor ponga a prueba su fuste ético. Encontrar ese lugar desde el que mirar y escribir yo diría que es el único verdadero problema al que se enfrenta el novelista, ya que se trata nada más y nada menos que de poner en orden y dotar de sentido la infinita variedad en la que se le ofrece la vida. Por eso, los grandes maestros de la narrativa no vienen sólo de los que mejor dominaron el oficio; a veces hay que buscarlos fuera del género: puedo decir que mis novelas deben tanto a Marx o a Lucrecio como a Balzac y a Proust.

Haber leído a Marx seguramente me ha impedido una literatura autofágica, de modo que -en ese cruce de lo público con lo privado que es la literatura-, al indagar en mi propio malestar, me he visto obligado una y otra vez a mirar alrededor y también a volver la vista atrás, para entender el cruce de tensiones que componen mi yo y su conflictiva relación con el entorno. Ya sé que, en mis primeras novelas, muchos lectores creyeron que yo quería hacer una crónica del franquismo, más bien arqueología. Pero no era así. He vuelto atrás en mis libros por eso que me gusta llamar estrategia del boomerang: saltar atrás como experiencia que permite devolver al lector al ajetreo presente (Galdós fue un maestro en esa estrategia). A algunos críticos

que me dicen que he trazado una biografía literaria de mi generación puedo asegurarles que ha sido sin premeditarlo: cada novela ha surgido como reacción ante lo que no compartía o entendía. Al escribir *La buena letra* -una voz de mujer que le devuelve el pasado al hijo que quiere convertir la incómoda casa familiar en un solar-, me gustaba bromear diciendo que era una novela contra la ley Boyer de alquileres urbanos: lo que quería decir era que había surgido como reacción a la España que, a fines de los ochenta, enterraba precipitadamente sus señas de identidad -la España de la Exposición Internacional y los Juegos Olímpicos- y en la que se imponía un pragmatismo caracterizado con aquella frase de corte posmaoísta que pronunció Felipe González: «*gato blanco, gato negro qué más da: lo importante es que cace ratones*» (creo recordar que la frase era de Den Xiaoping). Yo vivía por entonces en un pequeño pueblo de Extremadura, donde la pervivencia de las viejas costumbres en la vida cotidiana e incluso la propia arquitectura de la casa en que residía me traían muchas noches, cuando me acostaba, recuerdos de infancia: oía corretear las ratas por el tejado, olía a madera, a cañas, a campo recién humedecido por una tormenta de verano, a leña quemada; y, al cerrar los ojos, veía a mis padres, a mi abuela, a mis vecinos: todos ellos habían muerto ya, y en aquellas noches me daba por pensar que de cuanto habían sido no iba a quedar nada; nada de sus esfuerzos, de su callado heroísmo, de su casi imposible empeño por mantener la dignidad en los años difíciles de la posguerra, la represión política y el hambre. El país había emprendido otros rumbos y era como si lo que yo había vivido en mi primera infancia y me había ayudado a ser quien era, no hubiese existido nunca. Me dolía pensar que el tremendo aporte de sufrimiento de aquella gente había resultado inútil.

Los arribistas de ambos bandos habían tomado el poder de la nueva España y escribían la historia a su medida. Los recién llegados -muchos de los cuales se apresuraban a enriquecerse- no tenían la difusa sensación de culpa que marcaba a la vieja capa dominante, engordada a la sombra de la dictadura. Exhibían brillantez, inteligencia, inconsciencia (ni siquiera parecían darse cuenta del lugar que ocupaban, de que tenían entre sus manos los mecanismos del poder) y una inocencia altiva. A su manera, reproducían comportamientos que tenían que ver con los que mantuvieron quienes llegaron al poder al final de la guerra civil, y -retrocediendo siglo y medio en la historia de España- también con los liberales del siglo XIX a quienes Azaña, en su magnífica conferencia de 1930 titulada *Tres generaciones del Ateneo*, acusaba de haberse enriquecido con la desamortización, al mismo tiempo que abdicaban de los principios que les habían llevado a acometerla. «*Bajo la férula del moderantismo, lo más granado de la sociedad española se aplica a vendimiar el poder,*

haciendo bueno el apóstrofe de Javier de Burgos: "¡Hay mucha gloria que conquistar; mucho dinero que ganar!"», dice Azaña de aquella generación que primero cargó de esperanza a la sociedad española y a continuación frustró la llegada de los valores de progreso y la moralización política (Galdós recogería la amargura de esa atmósfera). Al leer las palabras de Javier de Burgos, el que fuera ministro de Hacienda de Isabel II (*«mucha gloria que conquistar; mucho dinero que ganar»*), me parece oír las palabras del ministro socialista de economía Carlos Solchaga cuando, a mediados de los ochenta del siglo XX, decía que España era el país de Europa en el que se podía ganar más dinero en menos tiempo. Los viejos revolucionarios se habían convertido en jugadores de bolsa. Ni siquiera se permitían ver que la Segunda Restauración -como la anterior vez que el poder había cambiado de manos, cuarenta años antes- abría dolorosas brechas, heridas entre viejos amigos, familiares y ex camaradas, en aquel ajetreo de gente que ascendía como humo y gente que se quedaba en la cuneta. Las credenciales de antifranquismo -auténticas o falsificadas- se habían convertido en calderilla: servían para comprar con más derecho ciertos despachos o para pujar con ventajas sobre ciertas contratas. Me pareció que esa duplicidad y esas renuncias habían impregnado, maleado todo el cuerpo social. Habían impuesto una demoledora ligereza moral, que lógicamente se transmitía a todos los aspectos de la vida, incluidas las artes y, por supuesto, la literatura, valores convertidos en indiscutibles porque habían recibido un abrumador refrendo electoral. No había legitimidad que oponerles. Me venía a la cabeza un texto que, dos decenios antes, en vida del dictador y bajo el título *Carta a España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)*, escribió Jaime Gil de Biedma, y en el que el poeta expresaba amargamente: «*lo que está en trance de desaparecer son las condiciones que nos permitieron identificar la opresión, el sentimiento de futilidad y el solitario desamparo en que vivimos la mayoría de escritores españoles con la opresión, la penuria y la desamparada incertidumbre en que vivía la gran masa de nuestros compatriotas. Cada vez resulta más difícil contemplar en la propia frustración un símbolo de la frustración del país*». Esa dificultad para contemplar la propia frustración como símbolo de la del país era la que yo sentía, tanto más cuanto que, en la nueva atmósfera de las ideas, la mayoría de los escritores participaban de la euforia tan pragmáticamente jaleada por las palabras del ministro Solchaga. Carmen Martín Gaite expresaba en sus *Cuadernos de todo* lo que yo mismo sentí por aquellas fechas: «*Todos los desarraigados que me influyeron en épocas distintas se arraigan. Dejaron su inquietud en mí y ellos se dedicaron a lo más cómodo.*» El escritor Haro Ibars calificó a esa generación -la suya y la míacomo «*la generación bífida*» y la definió así: «*por primera vez en la historia reciente*

de España, el yonki y el ministro del interior han compartido pupitre en la escuela». Lo de más arriba y lo de más abajo se había cocido en una misma olla. Pero ese fenómeno que tan evidente nos parecía a algunos no formaba parte de la narración de aquel tiempo; de nuevo como la carta robada de Poe, lo más evidente, lo que estaba a la vista, se volvía invisible: ni se enunciaba ni existía, tenía la levedad de un ectoplasma, cuando a mí me parecía que formaba la médula misma de las contradicciones de la nueva sociedad en construcción. Indagar en ese núcleo me parecía indispensable para entender no sólo el trazo de los grandes hilos de la historia, sino los más oscuros comportamientos, los valores cívicos, la vida cotidiana, el lenguaje de uso, incluso -como ya he dichola moda y las nuevas tendencias artísticas. Necesitaba sumergirme ahí para salvarme de mi propio desconcierto y hasta para redimir mi propia doblez.

Mientras escribía *La buena letra*, quería que la novela sirviese como pila voltaica, como depósito de toda la cantidad de energía humana, de sufrimiento acumulado durante cuarenta largos años, y que amenazaba con extinguirse. Aspiraba a crear un fondo literario en el que poner a salvo -o almacenar- parte de aquel dolor de mis padres, recobrar la narración de su esfuerzo como unidad de medida desde la que calibrar la falaz levedad de los nuevos tiempos que nos tocaba vivir: para todo ello, no encontré otro camino que no fuese el de devolver la literatura al entramado de la historia. A mi manera, me limitaba a hacer un ejercicio de caligrafía sobre la plantilla que nos regaló Walter Benjamin en sus tantas veces repetidas *Tesis sobre Filosofía de la Historia*: en *La buena letra*, una mujer republicana dejaba caer sobre su hijo el peso de viejas traiciones; en *Los disparos del cazador*, busqué otro ángulo de visión: era alguien que podía considerarse un representante del viejo régimen quien le cedía la herencia de la historia a su hijo: alguien que había participado con una traición en el anterior cambio de manos del poder y al que le dolía haber ganado la inocencia de sus descendientes cargando no sólo con la culpa, sino también con el desprecio. Ninguno de los dos libros surgió como reconstrucción arqueológica, sino como urgencia ética y política, sin olvidar que ética es una palabra de uso más bien engañoso. Hablas de ética y parece que suenan los violines cuando -hoy y siempre- la palabra lleva una ofensiva carga de desazón y violencia: en ambas novelas, las voces de los viejos actores hacían sonar el lenguaje de sus hijos, los recién llegados al poder, como esos botes vacíos a los que se les dan patadas en la calle; descubrían el fondo de doblez sobre el que se estaba construyendo esa nueva sociedad, la que treinta años más tarde ha estallado en una gran burbuja de cemento y codicia, oscura propiedad y responsabilidad de nadie.

Ni *La buena letra* ni *Los disparos del cazador* pretenden ser novelas históricas, sino textos que aceptan que no hay narrativa que no esté cruzada por la historia. Si digo la verdad, he escrito mis novelas por puro egoísmo, para no ahogarme, para salvarme, pero, en esa búsqueda de mi salvación, me ha guiado el convencimiento de que un escritor siempre representa, aunque lo haga a su pesar; y que son los artistas que se reclaman al margen de la historia quienes suelen acabar revelándose como síntomas más claros de la dolencia de su tiempo. Entre ser síntoma y testigo, he intentado el papel de testigo, aunque estoy convencido de que soy síntoma de un montón de cosas que ni imagino. He sometido las coordenadas de mi educación sentimental al juego de espejos de narradores poco fiables, para alertarme a mí mismo -y al lector- acerca de la necesidad de saber moverse entre la seducción de los lenguajes; he fomentado la desconfianza de eso que parece flotar por encima de todas las cosas y que conocemos como cultura: «*La buena letra es el disfraz de las mentiras*», dice Ana, la protagonista de *La buena letra*; y Carlos Císcar, el personaje de *Los disparos del cazador*, es un narrador estrepitosamente poco fiable -en la dirección del de Ford Madox Ford en *El buen soldado*-, pero que, desde su falacia, acaba desnudando los valores de la nueva clase, del mismo modo que lo hará -al final de este viaje literario- Rubén Bertomeu, el protagonista de *Crematorio*. El Torquemada de Galdós o el Vautrin de Balzac me han servido para construir esos personajes. Las narraciones se revuelven contra el autor y, de paso, contra el destinatario del texto, siempre en ese juego de estrategias de ida y vuelta.

Aunque, ahora mismo, mientras me refiero a mis libros, me desazona el exceso de seguridad con que hablo de ellos (*«El arte verdadero no tiene que hacer tantas proclamas y se realiza en silencio*», dice Proust). Parece como si fueran fruto de un programa establecido de antemano, y no -como lo son- de una sucesión de intentos por descubrir la novela que encierra nuestro tiempo. Me siento el ignorante pájaro de Reich-Ranicki empeñado en explicar un tratado de ornitología. Lo he dicho al principio de este texto: en la escritura de una novela nada tiene esa claridad con que la investimos cuando hablamos de ella. Además, estoy convencido de que la narrativa soporta mal las intervenciones programáticas. Una novela se sostiene sobre sus propias fuerzas, en su propia complejidad, y dice exactamente lo que dice: no admite glosas, ni resúmenes como aquellos que hacían los del *Reader's Digest*. Un libro es lo que es: un conjunto de palabras. Y lo que esas palabras ordenadas de determinada manera cuentan es, a la vez, su fondo y su forma. El lenguaje -cargado de una densidad que es a la vez tiempo y sentido- es su andamiaje constructivo, pero también su ritmo, su respiración, su

tono; y es en los pliegues del lenguaje, en sus avatares -a la vez fondo y forma-, donde se refugia el sentido del libro. Por volver a Proust, él hablaba de que cada artista debía «*escuchar su instinto*» para descubrir el libro de su época, y que las declaraciones e intenciones voluntaristas -«*asegurar el triunfo del derecho, rehacer la unidad de la patria*»-, «*no les dejaban (a sus contemporáneos) tiempo para pensar en la literatura*», privándolos del espacio del arte. En esa búsqueda del instinto, de lo que queda en el individuo como poso de la agitación de su momento, se encuentra, para Proust, «*lo que hace que el arte sea lo más real, la más austera escuela de vida, el verdadero Juicio Final*». Aunque seguramente la composición del instinto del que habla Proust no sea exactamente la de ese al que yo me refiero (lo que no tengo tan claro), hay un fondo que me parece innegable en la música de lo que dice y, sobre todo, en el resultado de su obra, reelaboración magistral de su tiempo que seguimos leyendo con admiración y provecho. D. H. Lawrence, el autor de *Hijos y amantes*, una novela que leí con gusto hace ya treinta años, dice esto al respecto:

«*La filosofía, la religión, la ciencia no son todas ellas más que cosas que llegan a nuestras vidas y que nos sujetan con cables para conseguir un equilibrio estable. La religión, con su Dios único fijado con clavos, que dice: Tú harás, tú no harás, y martillea nuestra casa a cada intento; la filosofía, con sus ideas fijas; la ciencia con sus "leyes": ellas, todas ellas, quieren en todo momento fijarnos con clavos en uno u otro árbol*.

»Pero no la novela. La novela es el más alto ejemplo de una sutil interrelación descubierta por el hombre. Todo es verdad en su propio tiempo, lugar, circunstancia, y falso fuera de su propio lugar, tiempo, circunstancia. Si uno trata de fijar con clavos algo en una novela, o asesina la novela o la novela se libera y se marcha con el clavo.

»La moral en la novela es la temblorosa inestabilidad de la balanza. Cuando el novelista pone el pulgar en el platillo, para hacer bajar la balanza de acuerdo con sus propios gustos, practica una inmoralidad.»

No tengo claro que el propio Lawrence cumpliera en todos sus libros ese principio. Si nos irritan los novelistas que ponen el dedo en el platillo de la balanza para que se incline a su favor, forzando desde fuera el peso de su ideología, aún nos parecen más irritantes los que no aceptan que son frutos de las tensiones de su tiempo, y creen construir su obra sólo con andamiajes literarios, como si el lenguaje, incluso en su búsqueda de lo de dentro, pudiera dejar de decir lo de fuera: bajo sus declaraciones de amor a la literatura como valor supremo, los escritores ensimismados la convierten en un juguete banal. Narradores que creen moverse en el espacio novelesco como en el interior de un templo sagrado y, en realidad, viven metidos en una casa de muñecas: como niños egoístas, le niegan a la novela el sustrato de lo público; le arrebatan su excitante responsabilidad civil. Suele ser

la propia historia, con sus coletazos, la que se encarga de sacarlos del ensimismamiento (a los esteticistas españoles de los años veinte y treinta, incluidos Ayala o Aub, los devolvió a pisar tierra la guerra civil). Precisamente por su connivencia con la historia, un texto no es su supuesta perfección como artefacto. Leemos obras que nos parecen extraordinarias sin que nos importen gran cosa sus imperfecciones: en *Imán*, de Sender, ni siquiera está muy claro el narrador, lo que no le arrebata un ápice de su grandeza ni le impide ser una de las mejores novelas de nuestra literatura. La búsqueda de la novela perfecta como maquinaria, como supuesta armonía de sus piezas y mecanismos, se nos presenta como empeño más bien estéril: las grandes obras nacen como quiebra de modelos existentes, espurias en su soledad, y a menudo vestidas con una imperfección escandalosa: los libros de Proust, de Joyce, de Musil fueron considerados engendros en su tiempo porque rompían los criterios aceptados como valores novelescos. Zola dice que toda obra de arte nace levantándose contra la convención. Más que por perfeccionar los engranajes desde dentro, la novela crece buscando nuevos instrumentos y afilando los que tiene para capturar lo que sucede fuera y necesita ser nombrado. La nueva forma de novelar de Proust, al tiempo que levantaba el testamento de una vieja clase, abría la narrativa a continentes de subjetividad hasta entonces inexplorados, del mismo modo que los experimentos de Dos Passos, sus collages, sus montajes en paralelo, el simultaneísmo, toda esa agitación de técnicas con las que construye sus novelas, aspiran a capturar la complejidad y efervescencia de la gran ciudad del siglo XX. En ese intento por llegar a la médula del tiempo que nos ha tocado vivir debemos esforzarnos por encontrar nuevos moldes, por trabajar con otros materiales, o por trabajar con los materiales de otra forma. Aunque conviene no olvidar nunca que los grandes maestros de la narrativa han dejado en nuestro taller una bien provista mesa de carpintero de la que surtirnos. Escribir la novela que pide nuestro tiempo es nuestro reto, como el reto de esos novelistas que hoy nos parecen grandes fue contar el suyo. No es fácil saber cuál es el camino en esta profesión en la que empezamos cada partida desde cero como los jugadores de ruleta. Merodeamos, pisamos arenas movedizas, nos hundimos, nos extraviamos. Pero ésa es la esencia misma de nuestro oficio. Perseguir el tembloroso instante en el que alcanza su equilibrio la balanza, el momento en que la novela encuentra su aura y brilla con una infinidad de sentidos.

I. MAESTROS

SIN PIEDAD NI ESPERANZA

(REVOLUCIÓN LITERARIA EN *LA CELESTINA*)

> *… se c'è ancora qualcuno che crede che il linguaggio di uno scrittore nasce non solo dalla letteratura, ma dal rapporto morale che egli stabilisce con la propria epoca o con la società di cui fa parte*.
>
> RAFFAELE LA CAPRIA, «Scrittori e romanzieri», en *Letteratura e salti mortali*

Han pasado quinientos años desde que se publicó por vez primera la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, contándonos los desgraciados amores de una joven pareja y las maniobras de la alcahueta y los criados que los propician. Aunque no sabemos cómo lo leyeron e interpretaron sus contemporáneos, ni qué fue lo que les contó a ellos el libro (si atendemos a la cantidad de ediciones que, en poco tiempo, se imprimieron, parece que obtuvo un éxito notable), lo que a nosotros nos sorprende es que este texto -que nos habla también de la inexorabilidad del tiempo que todo lo devora- haya logrado cruzar incólume los siglos; que continuemos leyéndolo con pasión, e incluso con ese malestar que nos provocan las pocas obras que minan nuestras certezas y consiguen que, cada vez que nos sumergimos en el curso de sus palabras, se ensanche nuestra idea del mundo. Cada vez que nos acercamos a *La Celestina* (que así es como la tragicomedia ha acabado por ser conocida), nos preguntamos dónde se sustenta esa autoridad que la levanta por encima de la inmensa mayoría de sus contemporáneos; cuál es el mecanismo que la hace diferente de otros libros que se escribieron por aquellos tiempos; qué anomalías marcan la distancia que la separa de ellos; por qué sigue golpeándonos así.

Quizá la primera de las irregularidades con que nos enfrentamos al abordar *La Celestina* es que leemos como novela un texto que se reclama «*tragicomedia*», que -según la tesis de Rodríguez Puértolas- habría sido escrita, como otras de su tiempo, con el fin de ser leída en voz alta, una costumbre muy arraigada por entonces. Como tal, como novela, la leyeron muchos de sus contemporáneos y los novelistas de

entonces la consideraron un referente ineludible. Sin duda, el *Lazarillo* y buena parte de la picaresca proceden de esa fuente; *La lozana andaluza* (que la homenajea y toma de ella la estructura dialogada), o las *Novelas ejemplares* de Cervantes e incluso el *Quijote* podrían formar parte de la descendencia celestinesca, que llega, pasando por Galdós, hasta nuestros días. Marcelino Menéndez Pelayo escribió un documentado texto titulado *La Celestina. Razones para tratar esta obra dramática en la historia de la novela española*, en el que habla de la influencia que la obra de Rojas ha tenido tanto en el teatro como en la narrativa posteriores. Es lugar común que, de *La Celestina*, nace la más sólida veta de la narrativa realista española, ya que se trata de un libro que, junto al conflicto de amantes y criados, y las andanzas de la alcahueta Celestina, parece traernos todo un mundo, el latido del tiempo en el que fue escrito. Para un novelista que escribe en castellano, resulta inevitable acabar enfrentándose con ese libro, mirar los sorprendentes mecanismos de un texto que a primera vista nos hace pensar en una reproducción de estampas de costumbres obtenidas a partir de diálogos tomados del natural, pero en el que cualquier lectura atenta descubre un artefacto de compleja estilización literaria, muy alejado de las estrategias de oralidad y, sobre todo, del descuido formal y de construcción lingüística que -desde hace siglos- los esteticistas han acostumbrado a marcar como límites infranqueables del realismo español.

El lector se da cuenta enseguida de que, en *La Celestina*, no hay un tiempo acotado con precisión -que no sea un vago, incierto presente-, ni una localización geográfica exacta, y que tanto los nombres como los caracteres de los personajes que intervienen en la «*tragicomedia*» proceden de la tradición clásica y tienen que ver con elementos presentes en la literatura latina: Calisto, Melibea, Areusa, Pármeno, Sempronio son nombres y tipos que ha extraído o inventado Rojas a partir de los escritos de Séneca y de las comedias de Terencio, como atestiguan los trabajos de Peter E. Russell, María Rosa Lida de Malkiel y Louise Fothergill-Payne. El lector informado descubre, sobre todo, que los diálogos que mantienen los personajes -y que tan vivos nos parecen aún hoy en día- se limitan a ser en buena parte una recopilación de textos que estuvieron de moda en la época en que se escribió el libro y fueron de conocimiento y uso común entre los estudiantes amigos de Rojas. Russell, en su instructivo prólogo a la edición de Castalia, además de citar correspondencias textuales entre la obra de Rojas y la comedia latina, documenta cómo en el libro se suceden, trufados en los diálogos de prácticamente todos los personajes, textos de la *Ética* de Aristóteles, proverbios de Séneca, frases extraídas de la *Fiammetta* de Boccaccio, y muy especialmente, de las obras latinas de Petrarca (*De remediis*); también abunda el

recurso a citas procedentes de la literatura castellana contemporánea: *Diálogo del amor y un viejo* (Rodrigo Cota), *Laberinto de Fortuna* (Juan de Mena), *Cárcel de amor* (Diego de San Pedro); sin contar la infinidad de sentencias, dichos populares y refranes que salpican los diálogos y contribuyen a darles vivacidad a las animadas conversaciones de los protagonistas. Resulta curioso que hablemos de que todo ese conjunto de frases hechas anima el libro. Sorprende que, de los calcos de manidas fórmulas literarias, surja un texto que, varios siglos después, sigue transmitiéndonos sensaciones de viveza. Y, sin duda, debería servir de motivo de escándalo que a todo ese amasijo de textos literarios le demos el nombre de realismo. Nos hallamos ante una obra de teatro que no puede ser representada y que leemos como novela; y ante un contenedor de estilemas que ponemos en el origen genético del realismo. En cuanto uno se sumerge en este libro extrae la impresión de que Rojas no para de caminar por el filo de la navaja.

Era frecuente que los escritores renacentistas trabajaran con materiales de derribo: se referían en sus obras a los textos clásicos y trufaban los escritos propios con citas latinas que les conferían un aura de autoridad. Citas y referencias se presentaban como digresiones o pausas en el curso del texto. Rojas introduce cambios. En *La Celestina*, esos préstamos (que hoy consideraríamos poco menos que plagios) no tienen el papel de amplificador de la autoridad, ni de digresión, sino que forman parte de la acción dramática: a través de ellos se hace avanzar la trama; de ellos se sirven los personajes que los pronuncian para expresar su personalidad, sus deseos, sus pasiones. Digamos que Rojas trata estos materiales maltratándolos.

Hasta entonces, en la literatura española cada estamento tenía su guardarropía estilística. Cada forma, cada género -si hablamos de verso: cada metro y cada estrofaexigía su espacio, su clase, su momento, su público. Se manejaban códigos estéticos que se correspondían con los códigos sociales. Había en poesía metros para expresar temas nobles, y que se recitaban entre los señores, y coplillas en las que se expresaban las clases bajas. Había libros que recogían las sentencias de los filósofos con los que se educaba a los hijos de las clases altas; y también existía un lenguaje de iglesia, propiedad de los clérigos, que se encerraba en los libros piadosos; y una lengua que se hablaba en el trabajo, en el mercado, en la taberna, en el prostíbulo, y que generaba sus propios productos literarios. El cambio que introduce Rojas tiene que ver con la ruptura de ese escalafón. Cuando construye su obra -manteniendo las reglas del juego literario, tejiéndola con los mimbres que exigen el oficio de escritor y el decoro de la comedia-, lo hace, sin embargo, como si los estilemas no fueran propiedad de nadie: sólo un almacén de recursos al que libremente se puede acceder para construir el propio artefacto. Como cuatro siglos

más tarde plantearían los miembros del Círculo de Praga y los formalistas rusos (Tinianov, Jakobson), o los estructuralistas franceses (Barthes), Rojas recoge el catálogo de formas que le brinda la tradición y se sirve de él a su antojo. Lleva a cabo lo que hoy día llamaríamos un ejercicio de deconstrucción. Así, en su obra, las palabras nobles pueden salir de labios de prostitutas y criados, mientras que los señores pueden usar expresiones vulgares. Al desquiciarlo y sacarlo todo de su sitio, vuelve vivo lo que, metido en su parcela, parecía embalsamado. Un cambio en el estatus de los estilos supone una alteración en el funcionamiento del artefacto literario. Al sacar los estilemas de su *hortus conclusus* y ponerlos a funcionar como piezas del mecanismo de la obra, pone en evidencia que el escalafón no se corresponde con un orden natural, sino que es el resultado de una convención que puede romperse. Consigue, así, una libertad de estilo que -como no podía ser de otra manera- se convierte en una peligrosa libertad de mirada. La originalidad formal de *La Celestina* no tiene que ver con la brillantez de sus propuestas, sino con una atrevida manera de leer el pasado literario saltando por encima de la convención. Como más tarde hará Cervantes con la novela de caballerías, Rojas somete a una relectura la tradición, y aniquila todo el corpus de convenciones literarias del medievo, con su trasunto moral. Conviene subrayarlo: el *Quijote* pone en solfa un género cuando Rojas, un siglo antes, lo había hecho con la literatura en su conjunto. En *La Celestina*, lo que da sentido no es el uso «*en el aire*», de las fórmulas literarias, sino el lugar desde el que se construyen. Se ha dicho muchas veces: toda obra de arte es, en realidad, una relectura, una crítica de la historia del arte. Rojas lo que ha puesto en evidencia es que la palabra no denota, sino que separa los espacios (el palacio, la iglesia, la taberna, el prostíbulo), y con ellos, las clases. Al revolver su uso, ha revolucionado su función. Las más elevadas sentencias salen de boca de las clases bajas; las citas piadosas las pronuncian prostitutas; el amor cortés petrarquista les sirve como referente de sus sentimientos a los criados. Como se explica en el prólogo, por algo la obra no se llama tragedia, que sería como debería llamarse una obra que tratase temas elevados, ni comedia, que buscaría un público burgués, sino tragicomedia, un término que parece querer expresar esa mezcla, la confusión en la que basa su estrategia el libro.

La enseñanza en *La Celestina* del manejo de los materiales literarios como palanca para romper un acuerdo a la vez estilístico y social, parece tan arriesgada que no tuvo prácticamente continuadores (el *Lazarillo* merecería un estudio aparte desde ese punto de vista). Pero hay que recordar que, muchos años después de que Rojas escribiera *La Celestina*, en las obras de Calderón, de Lope o de Shakespeare, cuando

los de abajo hablen, lo harán con su propio lenguaje y, cuando se atrevan a utilizar el de los de arriba, lo harán de una manera ridícula. El criado que quiere hablar como su señor es un personaje cómico. En el teatro barroco, abajo será el espacio del bufón. El propio Cervantes utilizará ese *décalage* de estilos como elemento para marcar las diferencias de origen entre don Quijote y Sancho. Celestina no imita a nadie: cita con desenvoltura a Séneca, a Virgilio, a Aristóteles, a Salomón. Al darle voz a su alcahueta, Rojas se salta el escalafón literario y, por tanto, la pirámide social y el orden moral. Sus personajes no dudan en acudir a las pomposas sentencias de los clásicos para arropar las acciones delictivas, por lo que el libro -en su papel de descodificador-, además de convertirse en una crítica a la literatura misma (que ya no es un arte de códigos estables), instaura la desconfianza en el interior del texto, lo pone en cuarentena. Convierte la lectura en un ejercicio de sospecha.

La personalidad del propio autor parece participar de ese ejercicio de sospechas. Sin duda, en el tema de la autoría encontramos otra de las anomalías -ésta de orden circunstancial- que marcan la lectura de *La Celestina*. Si no está clara la pretensión como género de la obra, ni el código lingüístico se ajusta a los usos de su tiempo, tampoco parece que haya sido escrita por el deseo de fama y de gloria: para que el nombre del autor obtenga una memoria duradera, según la convención renacentista; ni siquiera parece que Rojas buscara aprovecharse luego del éxito que consiguió el libro. Existe una confusión en torno a la autoría que suponemos que tiene bastante de deliberada. De hecho, tanto en la carta de «El autor a un su amigo», que sirve de prólogo, como en los versos que la siguen, se explica que Rojas encontró el primer acto de la comedia ya escrito y que decidió acabarla. El nombre y lugar de nacimiento del autor se citan sólo en forma de acróstico en el poema que cierra ese proemio: «*El-bachjller-fernando-deroyas-acabó-la-comedja-de-calysto*-y-*melybea*-y-*fve-nascjdoen-la-puevla-de-montalván*», puede leer quien descifra el acróstico.

Algunos críticos dan por buena la versión que se ofrece en ese preámbulo, y, por sus rasgos de estilo, atribuyen el primer acto a Juan de Mena o a Rodrigo Cota. En cambio, otros piensan que, detrás de esos juegos en torno a la autoría de *La Celestina*, no hay sólo un ejercicio de coquetería literaria, sino que se revela todo un sistema de precauciones fruto del clima político de la época. La que muchos consideran «*fastidiosa dualidad*»autoral del libro, ya que impide las interpretaciones de corte biográfico y psicologista, siempre tan consoladoras para los filólogos, se convierte -en ensayos como el excelente de Juan Goytisolo- en una estrategia de semiclandestinidad que Rojas habría querido llevar a cabo para protegerse. Goytisolo habla de una voluntaria «*diseminación*» de la autoría. Para él, Rojas

quiso «*rodear la obra de fosos y cercos protectores a fin de velar su carta subversiva*». Su temor a declararse abiertamente autor de *La Celestina* tendría que ver con el sombrío ambiente de los círculos judaizantes de la época, donde se encontraría el fermento del que nace la obra. Rojas habría visto cómo sus padres habían sido ajusticiados por la Inquisición. De hecho, algunos comentaristas han querido encontrar una alusión al trágico final de los padres de Rojas en la referencia que se hace en el texto a unos hechos que ocurrieron treinta años antes de que tenga lugar la acción. También el suegro de Rojas fue juzgado por el Santo Oficio. Se conserva el auto de procesamiento, que, entre otras cosas, afirma que «*hablando ciertas personas cómo los plazeres de este mundo eran todos burla, e que lo bueno era ganar para la vida eterna, el dicho Álvaro de Montalván, creyendo que no ay otra vida despues desta, dixo e afirmó que acá toviese el bien, que en la otra vida no sabia sy avia nada*». El acusado llamó como testigo de la defensa a su yerno, a quien el tribunal rechazó por no ser cristiano viejo. Pero -una contradicción más para quien pretenda una lectura mecánica del libro- también se ha documentado que Rojas acabó siendo alcalde de Talavera, lo que nos hablaría de una persona respetada por sus conciudadanos, y de algún modo connivente con la sociedad oficial. Sea como fuere, los comentaristas encuentran en el texto de *La Celestina* multitud de ocultas referencias a ese ambiente de sórdidas sospechas que instauró a fines del siglo XV la Inquisición y que se convertiría en irrespirable en los años siguientes. El núcleo central de la obra gira en torno a actividades en su mayoría clandestinas, o al menos poco confesables, y el conjunto del libro deja en el lector la sensación de que, por detrás de la vida aparente, hay un agitado y sombrío mundo real que se mueve en los límites de la ley y de las convenciones aceptadas, o al margen de ellas. Incluso se ha querido interpretar el hecho de que ninguno de los dos protagonistas pretenda casarse como una denuncia de la dificultad para la convivencia entre conversos y cristianos viejos. *La Celestina*, según esa interpretación, sería un testimonio trágico sobre la difícil relación entre las comunidades cristiana y judía a fines del siglo XV. Gilman convierte ese tema del judaísmo en uno de los núcleos de su trabajo *The Spain of Fernando de Rojas*, y Peter E. Russell lo critica duramente en un artículo que lleva por título *Un crítico en busca de autor*, en el que acusa a Gilman de imaginar demasiadas cosas sin datos suficientes; de completar lo que nos falta de la biografía del autor con deducciones sin fundamento que abonan su propia teoría; en definitiva, de confundir los géneros: la historia y la crítica literaria. En cualquier caso, desde nuestro punto de vista de lectores del siglo XXI, parece claro que las dudas sobre la autoría ayudan a subrayar la soledad del libro, su aislamiento, liberándolo de eso que algunos llaman «*la basura autobiográfica*». Así, desprendido de los avatares de

la vida de su autor, consigue un marchamo de rara autoridad como obra literaria que se sostiene a sí misma. Se nos ofrece como un libro nacido del fermento social de una época: más fruto de un ambiente que de un autor.

Aunque el libro tampoco parece capturable desde la red de ideas y propuestas judaicas: ni *La Celestina* refleja una mirada desde el judaísmo, ni su originalidad nace de cuanto tiene de crítica a la Iglesia, a la religión cristiana o a las costumbres de sus fieles. Es cierto que visitan clérigos la casa de Celestina y que la vieja alcahueta acude a la iglesia sólo para cumplir con sus negocios de tercería (*«lo que en sus cuentas reza es los virgos que tiene a cargo, y quántos enamorados ay en la cibdad y quántas mozas tiene encomendadas»*). En eso, *La Celestina* no se sale de la tradición de críticas al clero que nos ofrece la literatura medieval: exactamente eso -ir a la iglesia para enhebrar sus amoríos y relacionarse con curas lascivos- es lo que hacen las trotaconventos y las mujeres de mala vida que describen los dos arciprestes, y es, por otra parte, tema frecuente en muchas coplas y canciones de la época. En los arciprestes, a la descripción de estas costumbres sucede siempre su condena y el inevitable corolario de que el hombre debe cumplir los mandamientos divinos. El Arcipreste de Talavera dice que «*Sólo Nuestro Señor es el que faze e desfaze*», el de Hita le canta los loores a Santa María. También ahí la obra de Rojas marca una visión anómala, ya que, de ese «*Nuestro Señor*» del Arcipreste de Talavera, o de la gozosa «*Santa María*» del de Hita, no aparece ni rastro en *La Celestina*. En *La Celestina* son los hombres los que hacen y deshacen. Nadie más. Uno no tiene en ningún momento la impresión de que el libro haya sido escrito a la contra de clérigos, contra las malas costumbres, o contra las supersticiones, sino que se limita a presentarnos un mundo que se mueve según sus propias contradicciones, fuera de las reglas de cualquier código religioso. En *La Celestina* no hay propedéutica, ni condena moral. Es más, no hay consuelo, ni recurso a la oración y al más allá como esperanza. Por ninguna parte se adivina la presencia de otro mundo. No se trata de proponer otra forma de piedad, nada hay que venga de arriba, pero tampoco queda esperanza sin ese arriba, porque, aquí abajo, el mundo se nos revela -desde el prólogo hasta el amargo lamento de Pleberiocomo desorden, como cruel batalla de todos contra todos, con un turbio nihilismo que tiene más que ver con el materialismo de Lucrecio (otro referente textual citado por los exégetas) que con la espiritualidad del Evangelio cristiano o con los correosos valores de la Torá judía; ni siquiera enlaza con los presupuestos humanistas (Erasmo, Vives) que están en la raíz de la reforma protestante, pensamientos razonables en busca de un canon de valores cívicos con destino a un futuro mejor, también en la tierra. Casi me atrevería a

decir que *La Celestina* es la primera gran obra materialista de la literatura española. Yo, al menos, no conozco ninguna anterior a ella, y me cuesta encontrarle sucesoras. Extraña que la Inquisición no se ocupara del libro por razones de ortodoxia religiosa y que, si tuvo algún problema con el Santo Oficio, fuese más bien por razones de moral sexual. En ese sentido, los censores mostraron su ceguera, no fueron capaces de ver eso que Foucault nos planteaba en su *Historia de la sexualidad*, y que es que precisamente lo que no se nombra es lo que más importa, lo que no deja de estar. Rojas no ataca a Dios. Ni siquiera lo nombra. No lo tiene en cuenta. También en el aspecto religioso, núcleo duro de la vida social de la época, *La Celestina* se pone fuera de las reglas del juego establecido. Ni siquiera en el estremecedor lamento final de Pleberio hay una apelación a otra cosa que no sean los errores del pasado y la desolación del presente. En el tono de toda la obra parecen resonar las palabras que, según el auto de procesamiento, se dice que pronunció Álvaro de Montalván: «*que no ay otra vida despues desta*».

Marcelino Menéndez Pelayo pensaba que Rojas había llenado su texto de sentencias filosofales «*para curarse en salud y prevenir todo escándalo*». En realidad, eso quien lo hace es Celestina, su protagonista, agazaparse tras las fórmulas piadosas. Lo que hace Rojas es mostrarnos sencilla y amargamente el vacío de esas manidas fórmulas. Muestra que el material literario yace -también él- como un derribo que cabe saquear como, por aquellos días, nobles y cardenales de Roma empezaban a saquear las piedras clásicas y las obras de arte de la antigüedad para construirse sus palacios y adornar sus jardines. Con lo viejo que yace esparcido por el suelo, se levantan los edificios de la modernidad. Américo Castro en «*La Celestina» como contienda literaria*, dice: «*Fernando de Rojas precedió a Cervantes en la aventura de trastornar el sentido de la materia anterior a ellos, de servirse de ella para fines imprevisibles, como un pretexto más que como un texto.*» Y Jesús G. Maestro, en su lúcido artículo *Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna. El personaje nihilista de «La Celestina»*, continuando esa línea de Castro, afirma: «La Celestina *es un texto que en cada acto de lectura destruye todo canon vigente o posible, en el orden de la poética de la literatura, de la ética de una sociedad, o de cualesquiera credos religiosos. Tal parece que la obra de Rojas ha sido elaborada desde el menosprecio (no la negación) hacia cualquier forma normativa de ser en el mundo.*»

Para Rojas, la lengua es un territorio de saqueo. La palabra no sirve para conocer, sino que da poder, domina y esconde. La acción de la obra actúa como una maquinaria contra la confiada escritura de su tiempo: todo el texto -sería interminable citar los ejemplos- está construido como un ejercicio de íntimo recelo hacia el aparato

cultural. El tratamiento irónico -o directamente sarcástico- que se da a los pensamientos clásicos puestos en boca de Celestina, de criados y prostitutas, hace pensar en un libro que ha sido escrito contra sus contemporáneos acostumbrados a levantar su autoridad sobre el cesto de los desechos clásicos. Rojas parece decirles que esos textos no son nada, que cualquiera puede usarlos. Que su propia autoridad como escritor se sustenta precisamente en el acto de convertirlos en polvo. El escritor francés Pierre Michon, en su libro *Cuerpos del rey*, dice que la lectura de las novelas de Faulkner le «*dio permiso para entrar en la lengua a hachazos*». Eso y aún bastante más (armado con la lengua entrar a hachazos en la sociedad) es precisamente lo que hace Rojas, que busca por todos los medios descubrir lo que se quiere decir por debajo de lo que se dice: ver lo que queda cuando se les levantan las togas a las autoridades latinas. Celestina, la gran urdidora, basa su poder en que conoce el código del de arriba tanto como el de abajo, y los maneja a su antojo: también ella sabe que los clásicos son un gran almacén de materiales desde el que construir sus estrategias, y entra en el lenguaje a hachazos. En el texto de Rojas no hay personaje que no sea un narrador poco fiable.

Celestina habla. Pero conviene no distraerse nunca mirando lo que nombra, sino adivinando lo que quiere conseguir. Se diría que la vieja alcahueta es el único adulto del libro. Frente al culto a la palabra, tan propio del Renacimiento, ella propone la sospecha: su recorrido a través de los estilos -de arriba abajo; de la cita clásica, o piadosa, a la obscenidad- es un paseo a través de los engaños de la literatura. Cuando Celestina le dice a Pármeno que la paz es buena, y que Dios recibirá en su seno a los pacíficos, lo que le está diciendo es que haga las paces con el desleal Sempronio; que, de una vez por todas, deje de ser honrado y se asocie con él; que se corrompa tanto como él para engañar a su amo. En el lenguaje celestinesco, hacer la paz es corromperse. Dios es sólo un cómplice. En esa borrachera en la que la palabra es efímero fuego de artificio, no vacila en llamar al pusilánime Calisto, «*un Alexandre, un Héctor, Ércules, Narciso, un rey, un san Jorge, Adriano, Orfeo*». Y Calisto -prendido en la saliva de ese juego de palabras vacías- la llama a ella «*honrada dueña, señora y madre*», y no duda en asegurar que se pondría «*de rodillas*» ante Celestina. Más adelante, la llamará «*joya del mundo», «espejo de mi vista», «honrada presencia», «noble senectud», «gloria y descanso mío*». En medio de ese torbellino, ¿cómo desnudar de palabras la verdad? Cuando, en los textos de Russell y de Maravall, se habla de filocaptio y hechicería en la trama de *La Celestina*, a uno no acaba de quitársele de la cabeza que el verdadero demonio que interviene en esta obra es la palabra que todo lo trastrueca, lo confunde, emborracha y ciega. Pero la palabra es el instrumento con el que uno construye el mundo en su cabeza. Los

personajes de Rojas repiten los tópicos que flotan en el aire, como una cáscara retórica para envolver las pasiones en las que están presos: confunden las pasiones con las palabras que las envuelven, sin saber que las palabras están dándoles marchamo de existencia a esas pasiones, codificándolas. En esa especie de interrogatorio socrático al que, en el décimo acto, Celestina somete a Melibea para que acabe nombrando su amor por Calisto hay un manejo magistral, un ejercicio de mayéutica que hubiera hecho feliz a Freud. Mientras que la alcahueta actúa con la medida inteligencia y los recursos de un psiquiatra del siglo XX, Melibea se comporta como lo harán las pacientes histéricas del profesor vienés, desmayo incluido, una vez que ha sido capaz de decirse la causa de su mal, y oye en sus propios labios el nombre de lo oculto (Calisto). Imagino que los lacanianos habrán estudiado de sobra esta escena como una verdadera sesión psicoanalítica. Leyéndola, uno recuerda el texto de Lacan sobre *La carta robada* de Poe.

Pármeno dice de Celestina: «*¡Qué palabras tiene la noble!*», y Sempronio le responde: «*Déxala, que deso vive.*» Pero las palabras forman parte del orden social, del código que mantiene las cosas, y su trastrueque atenta contra él. Cuando Pármeno asegura que «*Calisto está colgado de la boca de la vieja*», está contándonos que el joven ha renunciado a su estatus; que el noble cuelga del quebradizo hilo de la palabra de la alcahueta. La prostituta se ha situado arriba. Y es que mientras todos ejercitan diversos modelos de retórica, ella habla de conocimiento: «*aquellas cosas que no son bien pensadas, aunque algunas vezes ayan buen fin, comúnmente crían desvariados efetos. Assí que la mucha especulación nunca carece de buen fruto*». Hasta entonces, abajo era el reino del bufón, ahora se convierte en el espacio del sabio, del que conoce el mecanismo, el engranaje de la máquina que mueve la sociedad.

Si el conocimiento procede de la experiencia (del trabajo, diríamos si le pusiéramos lenguaje marxista al texto), los criados y la alcahueta son los más capacitados para conocer los dos mundos: el suyo propio y el de los señores. Calisto, encerrado en la campana de su clase, es incapaz de distinguir cuál es el criado fiel y cuál el que lo traiciona. Su lenguaje ensimismado expresa sólo su propia pasión, y lo condena a una mezcla de cinismo y ceguera: «*Melibea es mi Dios*», es decir, mi deseo es mi dios, mis pasiones son mi dios, mi egoísmo es mi dios, mi conveniencia es mi dios; en definitiva, yo soy mi único dios, porque, en el momento de la verdad, cuando obtenga a Melibea, no la tratará como a un dios, sino como a una pieza que se ha cazado con engaño y como «*mercaduría*» adquirida con dinero. La dulzura de la retórica del amor cortés primero disimula y luego lubrica la brutalidad de la posesión: es el bálsamo que mitiga la violencia de la penetración como

acto de conquista, el zarpazo, el usufructo voraz de la presa cazada. Como dice Maravall, refiriéndose a la aristocracia de fines del siglo XV: «*El amor aparece así como una nueva manifestación de la actividad depredatoria*»: en la paz de la sociedad mercantil la caza de la amada ha sustituido a la aventura de la guerra de la sociedad feudal. «*¿Cómo has querido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleite?*», se queja Melibea al sentir la violencia con que Calisto le arrebata la virginidad.

Al sonido del aldabonazo de lo real -dinero, sexo-, se aparta con brutalidad la niebla de la retórica, se limpian las palabras de esa baba que las cubre: «*Dile que cierre la boca y comience a abrir la bolsa*», le dice Celestina a Sempronio, reconvirtiendo la retórica petrarquista de Calisto al espacio de la economía. El lenguaje retórico se muestra entonces como una herramienta de asalto, una palanca que utiliza el ladrón para abrir la caja fuerte (Melibea sabe que una señora no se entrega a la primera, que debe ser excitada previamente con palabras). Una vez la caja abierta, vuelve a reclamar la función denotativa original: Calisto aniquila la retórica petrarquista bajándola a ras de suelo cuando, refiriéndose a Melibea, dice que, «*para comer la gallina hay que desplumarla*». Celestina -cuando le pidan su parte en el negocio- llamará a los criados «*rufianes*», y Sempronio se referirá a ella como «*vieja hechicera*». El sexo y el dinero son los espacios en los que la palabra vuelve a recuperar su función denotativa.

La nobleza improductiva, que caza doncellas o aves como forma residual de su viejo ejercicio y poder guerreros, carece de misión. El mundo ha dejado de componerse como un retablo medieval en el que todo se ordena de manera descendente desde el pináculo de la divinidad hasta el infierno donde se agitan los condenados. El hombre ya no tiene valor por su linaje, por el lugar que ocupa en el estático retablo del mundo, sino por el cambiante peso de sus actos. Todo es lábil, todo resbala. Detrás del cambio de uso del lenguaje, hay un germen de cambio en el ordenamiento: el desorden de la palabra se corresponde con el desorden social. El paisaje moral es una desolada y uniforme llanura en la que todos han empezado a pelear contra todos. Melibea, el Dios de Calisto, es sólo envoltorio, traje que, en la pelea, una prostituta puede rasgar. Al romperse el viejo orden, surge de sus ruinas el fantasma de la vieja injusticia.

La virulencia social que aparece en la Celestina sí que es de nuevo cuño, y de hecho no volverá a presentarse en la literatura española con ese furor hasta bien entrado el siglo XIX (leer *La Celestina* hoy es volver a leer a Freud -ya lo hemos visto-, pero, sobre todo, a Marx). Si lo que separa a los de arriba de los de abajo se esfuma, si el lenguaje se libera de sus riendas de clase, de religión, de linaje, si se pasa de la representación ornamental al acto (si se pela la gallina), aparece al

desnudo la lucha de clases como un sencillo enunciado denotativo: nadie es más que nadie. Nadie merece más ración de lírica que nadie. El criado Pármeno, enamorado, recita como un trovador su amor por la prostituta Elicia. No recuerdo ningún texto de la literatura española en el que la lucha de clases se muestre con tan diáfana claridad, con tanta violencia concentrada: la que se esconde detrás de ese sencillo nadie es más que nadie. Si volvemos a los inevitables arciprestes descubrimos que, en ellos, el runrún de la insatisfacción social aún forma parte del repertorio de estilemas medievales: el tema de la danza de la muerte que iguala a reyes, obispos, señores y mendigos; el del poder del dinero; las variantes acerca de la fuerza arrolladora del sexo, de la carne. Pero en los arciprestes las clases aparecen todavía sólidamente asentadas, inamovibles. El Arcipreste de Talavera aún está convencido de que, criados en una misma casa, el hijo de un labriego y el de un caballero serán diferentes: el primero tendrá afición a las cosas de campo y aldea, mientras que el segundo cabalgará, traerá armas y dará cuchilladas. Dice: «*Esto procura naturaleza; asy lo verás de cada día en los logares do vyvieres, que el bueno e de buena rraça todavía rretrae do viene, e el desaventurado, de vil rraça e linaje, por grande que sea e mucho que tenga, nunca rretraerá synón a la vileza donde desciende, e aunque se cubra de paño de oro, nin se arree como enperador, non le está lo que trahe synón como cosa emprestada.*» Para Rojas eso ya no es así. *La Celestina* le da la vuelta al topos medieval: no hay una genética del *bueno*, ni existe *buena rraça*: es el paño, el envoltorio, el que distingue al noble del villano. Dice Elicia: «*Gentil, gentil es Melibea (…) Conozco yo en la calle donde ella vive quatro donzellas en quien Dios más repartió su gracia que no en Melibea, que si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae. Ponedlos en un palo, también diré que es gentil*. ¡*Por mi vida que no lo digo por alabarme, mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea.*» Y Areusa: «*Las riquezas las hazen a estas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo.*» La descripción que sigue de la dama no puede ser más cruel: Melibea tiene las tetas «*como si tres vezes hoviesse parido*» y son «*dos grandes calabaças*», el vientre «*creo que lo tiene tan folxo como vieja de cincuenta años*». Hará falta esperar a las *tricoteuses* de la Revolución Francesa para que este lenguaje, este punto de vista reaparezca en Europa. Habrá que esperar cuatrocientos años para que Balzac o Galdós construyan también personajes en los que el alma es un accidente de la economía, una forma de vestir.

Desnudo del brillo de la palabra, el retablo de las maravillas se desvanece. Lo de abajo quiere ponerse arriba, ya no como juego de carnaval en el que todos se disfrazan de lo que no son, sino como exigencia de la naturaleza: los de abajo no se sienten condenados por genética. La prostituta Areusa nos brinda uno de los más

desgarradores testimonios de lo que significa estar abajo: las señoras no conocen la «*ygualdad*», carecen del sentido de la justicia, «*con una saya rota de las que ellas desechan, pagan servicio de diez años*», y las criadas, «*Nunca oyen su nombre propio de la boca dellas, sino ¡"puta" acá! ¡"puta" acullá! "¿A dó vas, tiñosa?" "¿Qué heziste, vellaca?" ¿Por qué comiste esto, golosa?" "¿Cómo (no) fregaste la sartén, puerca?"*». Los criados hablan de un Calisto que se alegra de que hayan ajusticiado enseguida a los servidores que los precedieron, para evitar así que el escándalo trascienda. Su única preocupación es que «*sus secretos más secretos*» no vayan «*por las plazas y mercados*». Dice Tristán: «*ya los tiene olvidados. ¡Dexaos morir sirviendo a ruynes*!», y expresa su desprecio por esa clase irresponsable: «*Veslos a ellos alegres y abraçados y sus servidores con harta mengua degollados.*» El mundo ya no es la representación jerárquica de la corte celestial en la tierra, pero tampoco hay otro orden. Si -creo que era Victor Hugo quien lo decía- toda revolución busca ajustar las palabras a los hechos, despojar la realidad de la retórica que la oculta, desaparecido el pacto que mantenía en vigor el inmutable orden del retablo, sin soporte social ni religioso, encerrado cada uno en su egoísmo, en esa lucha de todos contra todos, nada tiene sentido. El tiempo que todo lo devora, su paso implacable, se convierte en la única autoridad indiscutible: todo se olvida (Calisto ha empezado a olvidar a los criados que acaban de morir), nada permanece. La vida se ha convertido en un combate tan cruel como inútil. El lamento de Pleberio queda como un desesperado redoble en ese gran vacío.

EPÍLOGO

Desde el almacén de los materiales literarios, Rojas ha cumplido su tarea de demolición. El desguace de los mecanismos de su pequeño mundo -la obra literaria- le ha servido como un modelo para armar que le permite mostrar la mecánica del mundo exterior. Rojas cumple lo que, en el siglo XX, un gran escritor napolitano, Raffaele La Capria, le pide a la literatura: ha hecho avanzar, «*al mismo tiempo que el lenguaje, la idea del mundo; junto con la* manera, *la* cosa; *de otro modo*», se pregunta el escritor italiano, «*¿en qué muleta sostendremos todas estas bellas "escrituras". ¿Pueden estar ahí, suspendidas en el vacío*?» («Il conformismo della forma», en *Letteratura e salti mortali*). Cierro con estas palabras mi texto celestinesco, porque, cada vez que leo el libro de Rojas, pienso en la discusión que enfrenta, desde hace tantos años, a contenutistas y formalistas acerca de si la literatura debe mirar más hacia fuera o sólo hacia dentro de su propio almacén, y que es a la que se refiere La Capria, tanto en este párrafo como en el que he querido poner a manera de proemio. Me gusta citarlo al lado de *La*

Celestina porque, cada vez que vuelvo a Rojas, me convenzo de que el libro que inaugura la novela realista en España lleva en sí mismo el antídoto que cura el sarampión de esa polémica, tan estéril como interesada. Por poner mi voz junto a la de La Capria, ¿en qué vacío quieren sostener sus bellas escrituras todos esos que se niegan a hablar de nada que no sea literatura?

Cuenca, mayo de 2006

DESPUÉS DE LA EXPLOSIÓN

(ALGUNOS RASGOS DE LA NOVELA DE GUERRA)

La historia está hecha de las pequeñas historias de cada cual, y de la necesidad de fechar, para ir poniendo, con la propia historia, los cimientos de la historia colectiva.

CARMEN MARTÍN GAITE

En las últimas páginas de su relato, el narrador-protagonista de la novela de Italo Svevo *La conciencia de Zeno* (publicada por vez primera en 1923) renuncia a la búsqueda de la salud a través del psicoanálisis, para reconocerse y aceptarse como miembro de una especie enferma, la del «*hombre, el animal con gafas (que) inventa instrumentos fuera de su cuerpo (…) y se vuelve cada vez más astuto y más débil*». Zeno Cosini termina su narración -y Svevo su libro- con estas palabras: «*Habrá una explosión enorme que nadie oirá, y la tierra, tras recuperar la forma de nebulosa, errará en los cielos libre de parásitos y enfermedades.*» Uno se siente tentado de decir que, con esa frase, se le abren de par en par las puertas al pesimista narrador contemporáneo, el que recorre todo el siglo XX y se interna en el XXI: desde el Céline de *Viaje al fin de la noche* (quien es muy probable que no hubiera leído el libro de Svevo, aún escasamente difundido cuando él escribió su novela) hasta -por poner un ejemplo recentísimo de narrativa del día siguiente de la gran explosión- el Cormac McCarthy de *La carretera*.

Pero la de Svevo no es una explosión aislada en el primer tercio del siglo XX. La obertura de la narrativa contemporánea está punteada -como la de *1812* de Chaikovski- por una cadena de explosiones que retumban sombrías de cumbre en cumbre, pero lo que sea que estalla en toda una serie de grandes novelas europeas escritas tras la Primera Guerra Mundial suena a palo seco sin las campanas de gloria pascual de la música de Chaikovski, En el último volumen de *À la recherche* de Proust (*Le temps retrouvé*), el estallido deja hechas trizas las vidrieras de las iglesias y, tumbado en un charco de sangre, el cuerpo de Saint-Loup como símbolo del de millones de jóvenes sacrificados en la guerra, ese turbio asunto de viejos. Deja, además, a la vista la

mezquindad de la clase burguesa en la figura de Madame Verdurin, que celebra la textura de los *croissants* que elaboran en exclusiva para ella mientras lee las noticias que sobre la guerra trae el periódico. En *La montaña mágica* de Mann (publicada en 1924), la explosión con la que acaba la novela es la de un obús -otro de esos instrumentos perversos a los que alude Svevo- que cae junto a Hans Castorp. No le ha alcanzado, pero da igual. Castorp se incorpora y camina entre la niebla del campo de batalla hacia la que imaginamos su muerte. Todo lo que su cuerpo y espíritu almacenan, todo ese coágulo de la cultura europea que él representa, sus discusiones con Naphta y Settembrini, su idea del mundo, se desvanecerá para siempre en cuanto el lector cierre el libro. «*Adiós a Hans Castorp, hijo mimado de la vida*»: el narrador se despide así del protagonista al que tantos esfuerzos ha dedicado, un millar de páginas al servicio de alguien que será nada, de un mundo que se ha disuelto en nada. En la llanura ha estallado lo que el narrador llama «*un trueno histórico que (…) (hace) retumbar los fundamentos de la tierra, y que para nosotros es el trueno que hace saltar por los aires la montaña mágica*».

Las catedrales destruidas, las viejas ciudades reducidas a escombros, los cuadros de los grandes pintores convertidos en cenizas, millones de seres humanos, esos a los que el progreso y la Revolución Francesa habían convencido de su carácter de ciudadanos, arrastrados como bueyes a fangosos mataderos, devueltos a su condición de putrefacta carne animal bajo las ruinas urbanas o en las cunetas de las carreteras. La Primera Guerra Mundial viene a mostrarles a sus contemporáneos que el «*animal con gafas*» capaz de utilizar las técnicas más refinadas en todas las artes es capaz de emplearlas, sobre todo, en su propia destrucción. De repente, la historia del mundo ya no es una escalada de progreso hacia la razón hegeliana, sino el sombrío reino de la sinrazón. Una vuelta de más en la tuerca ha convertido al bíblico monarca del reino animal en el animal más dañino.

En el prólogo que escribe para su demoledora *Tres soldados* (1929), Dos Passos asegura que el primer año del nuevo siglo fue precisamente el que siguió a la guerra: 1919 (así titulará también una de las partes de la trilogía *U.S.A.*). La suya no es una visión aislada. Por entonces, se extiende en amplias capas de la sociedad esa idea de que ya nada será lo mismo después de la guerra. Se inicia una nueva era. Las novelas -sismógrafo de su tiempo- se impregnan de ese espíritu, a la vez que ayudan a difundirlo: *La marcha Radetzky* de Joseph Roth, la *Trilogía transilvana* del húngaro Miklós Bánffy, la saga de *Los Thibault* de Roger Martin du Gard o *El hombre sin atributos* de Musil, entre otras muchas, ofrecen, como Proust o Mann, los destellos de ese mundo que se fue con la guerra. Al mismo tiempo, surge una veta narrativa que

quiere ser crónica del propio conflicto y que, consciente de que ya nada es lo mismo -o porque ya nada es lo mismo-, brinda una manera de mirar muy alejada de la visión que nos ofrecieron los narradores del XIX, Stendhal y Tolstói incluidos, aunque ambos sean sus predecesores: el aturullado Fabrizio del Dongho de Stendhal se encuentra en esta nueva narrativa de la guerra con infinidad de compañeros, que también forman junto al pacifista Tolstói: descreídos del arte militar y de su disciplina. Pero el nuevo narrador, el de Barbusse en *Le Feu*, el de Remarque en *Sin novedad en el frente*, el propio Viance de *Imán*, que sufre nuestra particular guerra de Marruecos, o, muy especialmente, el Bardamu que protagoniza la vitriólica *Voyage au bout de la nuit*, son más bien una mezcla de volterianos herederos del pesimismo del *Cándido* y de los furiosos nihilistas de Dostoievski. Sólo *Adiós a las armas*, de Hemingway, con su pueril enredo sentimental y su visión de americano que mira el mundo desde arriba, se aleja un tanto del modelo, aunque también en el Graves de *Adiós a todo eso* aparece cierta idea de país, de clase, que suaviza -o matiza- la por otra parte descarnada visión del protagonista. En general, las principales novelas nacidas en ese clima establecen una lectura del conflicto que ya no tiene como coartada lo ideológico (el pueblo ruso contra Napoleón, la reacción contra el progreso, la patria frente al invasor), sino que se pegan al barro del campo de batalla (al fin y al cabo, la Primera Guerra Mundial fue una pesada guerra de trincheras): los nuevos narradores describen con minucioso realismo las condiciones de vida en el frente, la figura del soldado como víctima, la ineptitud y crueldad de los mandos (eso ya estaba en Tolstói). El soldado no se ve como defensor de la patria, sino como pasiva carne de matadero en el infierno repugnante de las trincheras. La guerra se ofrece simple y llanamente como horror, sin ningún soporte filosófico o moral, más bien como una evidencia física. Con su behaviorismo, este ciclo novelesco consagra la disolución del pacto de los hombres entre sí, pero también del que los ha convertido en dueños de su propia obra, así como del que han establecido durante milenios con la naturaleza.

Parece bastante evidente que la novela que marca las pautas de la nueva manera de ver la guerra es *Le Feu*, un libro extraordinario que Barbusse escribió en el frente y cuyos capítulos fue enviando a la prensa entre agosto y noviembre de 1916: en él aparece por primera vez el embrión de ese narrador desengañado y realista que le presta su mirada al lector para que observe el escenario bélico parcela a parcela. Barbusse, más que discutir la razón o sinrazón de la guerra, da minuciosa cuenta de cómo viste, come, habla, vive y muere el soldado en las trincheras: trata de restablecer la función artesana de la palabra, despojándola del valor performativo de la proclama bélica

para devolverla al modesto papel de testigo. Contar lo que está ocurriendo, lo que se ha visto, se convierte en la principal urgencia. La espinosa relación entre novela y verdad vuelve a saltar a primer plano de la literatura, y, precisamente para conseguir la verdad, cobra especial importancia la reproducción del lenguaje de uso entre soldados, en una paleta que abarca todos los registros: la charla desenfadada, la imprecación, el juego de palabras, el chiste procaz o escatológico, el comentario irónico o sarcástico, el lamento, la queja, o el toque de humor, con frecuencia de una crueldad lacerante. Barbusse en sus cartas se queja de que los censores le «*rebajan*» las expresiones que utilizan sus personajes, cambiándolas por otras más blandas, pero que a él le parecen estúpidas por poco creíbles, porque ningún soldado las utilizaría. «*Los soldados no hablan así*», se lamenta. En realidad, en esa narrativa de la guerra, el uso de la lengua hablada en trincheras, cuarteles y campamentos no tiene sólo la intención de dar color al texto, como ocurría en el tradicional modelo costumbrista, sino que la jerga del soldado sirve como expresión del malestar, ya que revela una desviación -a veces escandalosa, a veces grotesca- de la perspectiva que los soldados mantienen en su visión de la guerra con respecto a la que brinda el lenguaje acartonado de los oficiales y de las proclamas belicistas. El argot de la soldadesca constituye un paródico desnudamiento, una demolición de los valores militares. Emparenta con una tradición que se remonta a Villon y Rabelais y creo que ofrece similitudes muy llamativas con el punto de vista de los narradores de la novela picaresca española, con esa mezcla de desesperado humor, sarcasmo y desvalimiento. Si el parentesco de Schwejk[1] con Sancho Panza fue voluntariamente buscado por Hasek, su pesimismo radical respecto a lo que puede esperar de los de arriba, y su permanente derroche de ingenio en la busca de recursos para librarse de las agresiones exteriores, y para proporcionarse placeres que se dirían fuera de su alcance, lo emparentan de cerca con Lázaro de Tormes, galería de personajes que han visto mucho y han comido poco, o menos de lo que quisieran.[2]

En una de las cartas que Barbusse dirige a su mujer[3] cuenta que su amigo, el pintor Georges Scott, que recorre los frentes tomando esbozos de cuanto ve, está convencido de que: «*Plus tard on peindra les choses telles qu'elles étaient, mais pour le moment il ne faut pas y songer, même de loin; c'est trop épouvantable!*»[4] En realidad, la nueva literatura de la guerra lo que busca es exactamente lo contrario, contar «*les choses telles qu'elles étaient*», si bien es cierto que, dándole la razón al pintor Scott, en su mayoría fueron escritas unos cuantos años después del armisticio: *Voyage* es de 1932, *Sin novedad en el frente, Adiós a todo eso* y *Adiós a las armas* son del 29, e *Imán* se publicó en 1930, nueve

años después del desastre de Annual.

Las cartas de Barbusse nos producen una extraña desazón: descubrimos que el frente al que ha sido destinado está situado a pocos kilómetros de un París donde se sigue yendo al teatro y brindando con champán. Desde la cercana capital, recibe paquetes con cuadernos, lápices, objetos de aseo o con la comida que le manda su mujer, con la que se cartea casi a diario. A su vez, él, desde el frente, envía por correo las páginas de su libro, corrige y devuelve pruebas. Todo parece familiar, cotidiano. Pero esa falsa normalidad no impide que se encuentre preso en un infierno: la guerra se nos presenta a los lectores de esa correspondencia como un artificio mantenido por la mera voluntad de alguien, una representación que tiene su escenario, su guión, unas normas que no se pueden romper (acercarse una tarde al vecino París supondría una deserción, y ya se sabe cómo se condena una deserción en tiempo de guerra). La escritura bracea por hacer llegar al espacio cotidiano de la paz lo que ocurre en ese escenario sombrío levantado a unos pocos kilómetros del centro del mundo,[5] que es una cotidianidad dislocada por desarrollarse en ese espacio al que se llama guerra, el escenario en el que se representa el pacto roto no sólo de los hombres entre sí, sino también con sus propias obras e incluso con la naturaleza.

Protagonista importante de la nueva narrativa es precisamente el propio escenario: las rodadas de los vehículos en los caminos embarrados, las alambradas, las ruinas, los montones de escombros por los que se mueven esos seres vestidos de color kaki (la nueva guerra, además de condenar a la pasiva espera de la muerte a los soldados en las trincheras, ha hecho desaparecer de los uniformes los brillantes colores, las casacas, los vistosos gorros y sus plumas, para sustituirlos por un monótono color pastoso, al que, a partir de entonces, llamarán kaki, una palabra al parecer de origen indonesio). Todo forma parte de la representación del carnaval siniestro, que se le contagia incluso a la naturaleza: si desde el neolítico había sido convertida por el hombre en paisaje, en fábrica de comestibles, en almacén de alimentos, ahora, gracias a esa involución perversa del ingenio destructivo del animal con gafas del que habla el personaje de Svevo, la naturaleza vuelve a mostrar su despiadada autoridad: ni siquiera regresa a su primitivo estado de naturaleza salvaje, sino que se convierte en un paisaje rediseñado para ejercer también él como arma: semillero de minas, plantación de cráteres, complejo, sucio y maloliente aparato digestivo de unas trincheras que son como maquetas a escala gigante del de los humanos (*les boyaux*, llaman en francés a las trincheras: las tripas, los intestinos). La tierra ya no es el espacio fértil del que el hombre se alimenta y goza como propietario, sino un mundo agresivo y ajeno. Al Jünger de *Tempestades de acero*

(cuya primera edición data de 1920) lo hieren en un «*paisaje cenagoso y como prehistórico*». Debería decir poshistórico. La misma sensación tendrá Viance, el protagonista de *Imán*, la gran novela en la que Sender describe el desastre del ejército español en Annual, en 1921: «*La llanura pertenece a un planeta que no es el nuestro. Un planeta muerto, aniquilado por las furias de un apocalipsis.*» Los novelistas surgidos al rebufo de la Primera Guerra Mundial convierten en personaje decisivo un exterior que es, a la vez, prehumano y poshumano: el hombre deja de ser señor y vuelve a ser inane juguete sometido a la orografía, a la composición del suelo, al sistema hídrico, al clima. El barro, el polvo, las charcas, ríos y pantanos, la lluvia, el hielo, el sol, el frío, se convierten en elementos más poderosos que él. Y, en ese escenario -que parece extraído de una pesadilla del Bosco, como verán muy bien los pintores expresionistas, Grosz, Dix, etc.-, reaparecen los habitantes de lo oscuro que la civilización ha sometido tras siglos de técnica y trabajo. Son los emblemas del fracaso de una cultura boomerang cuyos avances han convertido -en una especie de perversa elipse- las pesadillas prehumanas en protagonistas de lo que ha venido después: pulgas, chinches, piojos y ratas imponen su dominio, se convierten en seres superiores al hombre, y son otros de los personajes ineludibles en esta novelística. Prácticamente todas las narraciones reproducen escenas en las que los soldados luchan impotentes contra los repulsivos habitantes de las sombras: los soldados persiguen a los piojos que se ceban con sus cuerpos, los aplastan entre las uñas, hierven las ropas con la vaga intención de protegerse de ellos, se lamentan impotentes de la omnipresencia de los insectos que los torturan, de las ratas que los asedian.

Citamos a Robert Graves en *Adiós a todo eso: «un nuevo oficial se unió a la compañía y, en señal de bienvenida, recibió un refugio con una cama colchón. Al caer la noche y dirigirse a su cama oyó un ruido extraño, encendió la linterna y descubrió a dos ratas que en la cama se disputaban encarnizadamente una mano. La historia suscitó la hilaridad general*». Y unas líneas más adelante: «*Muchos de los cráteres contenían cadáveres de hombres heridos y abandonados allí. Algunos eran esqueletos, completamente devorados por las ratas.*» Escenas que -ya se ha dicho- parecen sacadas más de un cuadro del Bosco que de Goya, pesadillas guardadas en la genética del animal humano convertidas en realidad del día después.

Por su parte, el personaje de Remarque nos cuenta: «*Aquí las ratas son especialmente repugnantes porque son muy grandes. Se trata de una especie a la que llaman "ratas de cadáver". Tienen una cara horrible, maligna, desnuda, y puedes ponerte malo sólo de ver sus largas colas peladas*.

»Parecen muy hambrientas. Les han roído el pan a casi todos. Kropp ha

envuelto el suyo en una lona y lo utiliza de almohada, pero no puede dormir porque las ratas le corren por el rostro para llegar al pan. Detering quiso ser astuto; sujetó un alambre en el techo y colgó de él su paquete de pan. Cuando, por la noche, encendió la linterna, vio que el alambre se balanceaba. Encima del pan había una rata enorme.»

En ese desmoronamiento de los códigos se ha roto, sobre todo, el pacto del hombre consigo mismo: si las obras del hombre se han convertido en montones de ruinas, su cuerpo -el intocable templo cristiano del Espíritu Santo-, además de ser agredido por los habitantes de lo oscuro, se ha convertido él mismo en alimaña, peor aún: en carroña. En el carnaval de lo sombrío, el hombre no sólo es desnudado de su impedimenta cultural, sino que constata su devolución al estricto orden animal. La violencia de la guerra, al poner impúdicamente fuera lo que se oculta dentro, elimina la última barrera de respeto: los heridos, los muertos muestran lo que debería estar oculto: tripas, vísceras, órganos; exhiben hecho pedazos lo que tendría que estar completo, exactamente igual que ocurre en los mataderos y mercados donde se sacrifican y exponen las piezas de los animales. La escala zoológica se rompe por completo. Hay una regresión de corte barroco: el desprecio, el asco de la carne humana que se pudre en cráteres, trincheras, ruinas arquitectónicas o cunetas, ocupa el lugar del deseo, o del simple agrado: el animal humano pasa a ser un repulsivo saco maloliente en la modernidad nihilista recién inaugurada.

El protagonista de la novela de Remarque *Sin novedad en el frente*, que ve la guerra desde el otro bando desde el que la veían Barbusse y Céline, nos cuenta: «*Vemos vivir a hombres sin cabeza; vemos correr a soldados a quienes han arrancado los pies; siguen corriendo a trompicones sobre los muñones astillados hasta el cráter más cercano; un soldado de primera se arrastra sobre las manos porque tiene las rodillas destrozadas; otro se dirige a la ambulancia y con las manos se sujeta los intestinos; vemos hombres sin boca, sin mandíbula inferior, sin rostro; encontramos a uno que se aprieta la arteria de un brazo con los dientes para no desangrarse. Sale el sol, anochece, silban las granadas, termina la vida…*» Y también: «*El cielo es azul, sin nubes. Los atardeceres son bochornosos, el calor sube de la tierra. Cuando sopla el viento hacia nuestro lado, nos trae el olor dulzón y repugnante de la sangre; el tufillo de muerte que exhalan los cráteres recuerda una mezcla de cloroformo y podredumbre que nos produce náuseas y vómitos.*»

Jünger, en *La tijera*, reflexiona: «*La primera guerra mundial todavía se libró de acuerdo con las reglas del siglo XIX; la segunda se adelantó hasta el siglo XXI.*» El altivo oficial alemán constata la impotencia del soldado ante la fuerza de las armas, y cree que esta desaparición del

guerrero ante el técnico supone el triunfo absoluto del mal: la guerra no hace sino reflejar lo que se ha impuesto en la sociedad durante los años anteriores. En el segundo volumen de *Radiaciones*, los diarios que escribió durante la Segunda Guerra Mundial, el 1 de enero de 1943 se queja desde su posición de enviado en el frente ruso, de «*hasta qué profundidad ha calado ya la técnica en el mundo moral. El ser humano se siente dentro de una máquina de la que no hay escapatoria*». Unos meses antes, en París, el 28 de julio de 1942, había anotado: «*Es horroroso el grado a que ha llegado la ceguera incluso de hombres jóvenes frente al sufrimiento de los indefensos; les falta el sentido para percibirlo. Se han vuelto demasiado débiles para una vida caballeresca y han perdido también hasta ese simple decoro que prohíbe maltratar a los débiles. Al contrario, ven en ello incluso su gloria.*» Está convencido de que es la Segunda Guerra la que ha engendrado a esos personajes sanguinarios a los que él llama carniceros, lémures. Pero, si leemos las crónicas y narraciones de la Primera Guerra, la visión de Jünger nos resulta imprecisa: los técnicos y carniceros dominaron ya durante la primera gran matanza del siglo XX, esa en la que él aún cree encontrar rasgos caballerescos, un poco a lo *Pasenov* de Broch, o como los que exhiben los oficiales que Roth mostró en su decadencia en *La marcha Radetzky*. Pero los gases letales, los tanques, los zepelines, las minas y los obuses, los cañones, los lanzallamas, todos esos productos de la tecnología avanzada son frutos ya maduros durante la Primera Guerra. «*Y eso que era grande, y bien proporcionado, el muchacho, y fuerte, y deportivo, pero contra un obús, ¿eh? Ninguna resistencia*», comentará socarrón Bardamu, el protagonista del *Viaje al fin de la noche*, el narrador nihilista por excelencia surgido de la Primera Guerra. Benjamin había escrito en *Dirección única: «La técnica ha traicionado a la humanidad y ha transformado el lecho nupcial en un lecho de sangre*»: pensaba en la Primera Guerra Mundial.

Jünger contempla, hundidos en las trincheras, embarrados en sus uniformes kaki, a esos hombres a los que llama con ternura «*jornaleros de la guerra*», y a los que admira porque mueren cumpliendo su deber. Barbusse los llama «*les proletaires des batailles*», un apelativo que -por cierto- a sus censores militares y editoriales no les gustaba demasiado y le tachaban cada vez que aparecía en sus textos (Barbusse, *Cartas a su mujer*), y no los ve tan apaciblemente entregados al deber como los ve Jünger. Los jornaleros o proletarios de Barbusse se sienten presos de la irracional maquinaria del ejército, y más que como héroes caballerescos se ven a sí mismos como carne a la que se lleva al matadero, se trate de Bardamu, Viance, o del sanchopancesco soldado Schwejk. El Bardamu de Céline -con su ferocidad- opina que «*Invoquer sa postérité, c'est faire un discours aux asticots. Dans la nuit du village de guerre, l'adjudant gardait les animaux humains pour les grands abattoirs*

qui venaient d'ouvrir».[6] Un escepticismo similar cundía ya un par de siglos antes entre los pobres campesinos a los que se llevaba a la guerra, tal como contó Fielding en *Tom Jones*: «*Cuando yo desaparezca, todo lo demás me importará bien poco. ¿Qué me importa la causa, o quién logre la victoria, si yo he de morir? ¿De qué le sirven todos los repiques de campanas y todas las fogatas a uno que se encuentra bajo tierra? Entonces todo habrá concluido para el pobre Partridge.*» Viance, el protagonista de *Imán*, herrero de profesión en la vida civil, y proletario de la guerra, ni siquiera está en la avanzada Europa de los técnicos, sino en el Marruecos de 1921, pero se queja de la crueldad de los mandos para con los inocentes, incluidas las pobres bestias: «*¿Quién hace a estos pobres animales responsables de la imprudencia del mando? ¿Cuál es el deber "cívico" de los mulos, de los caballos? (…) aunque nosotros, como los mulos, sólo tenemos deberes cívicos, no derechos: el deber cívico de morir. El Estado nos autoriza a morir para sostener el derecho cívico de unas docenas de seres que son la historia, la cultura, la prosperidad del país, porque el país comienza y termina en ellos (…) "¡Claro! -piensa Viance-. Nosotros somos lo que en la prensa y en las escuelas llaman héroes. Llevar sesos de un compañero en la alpargata, criar piojos y beber orines, eso es ser héroes. Yo soy un héroe. ¡Un héroe!, ¡un hé-ro-e!" La palabra, al repetirla, pierde sentido y llega a sonar como el gruñido de un animal o el ruido de una cosa que roza con otra.*» Por volver a la mala uva de Bardamu: «*Je l'aurais bien donné aux requins à bouffer moi, le commandant Pinçon, et puis son gendarme avec, pour les apprendre à vivre; et puis mon cheval aussi en même temps pour qu'il ne souffre plus, parce qu'il n'en avait plus de dos ce grand malheureux, tellement qu'il avait mal, rien que deux plaques de chair qui lui restaient à la place, sous la selle, larges comme mes deux mains et suintantes, à vif, avec des grandes traînées de pus qui lui coulaient par les bords de la couverture jusqu'aux jarrets. Il fallait cependant trotter. Mais les chevaux c'est encore bien plus patients que des hommes.*»[7] El antihéroe celiniano no duda en tomar partido por las bestias antes que por los oficiales.

El nuevo sujeto narrativo se ha despojado de las últimas adherencias militaristas, o simplemente patrióticas (la falsa medalla de Viance acabará colgada en el escote de una cupletista), incluso -a quien pudiera tenerla- la idea de deber y servicio se la ha arrebatado la propia mecánica de la guerra (toques de que se viene de una patria, de una familia y de una clase aún pueden verse en *Adiós a todo eso*, de Graves: ser oficial no impide ver el horror, pero le proporciona ciertos matices). El narrador posterior a 1914 tiene -ya se ha dicho- más de furioso nihilista dostoievskiano que de patriota o héroe, y se construye revolviéndose -cada cual a su manera- contra los de arriba, quienes, en palabras del protagonista de la novela de Remarque: «*Deberían haber*

sido para nosotros, jóvenes de dieciocho años, mediadores y guías que nos condujeran a la vida adulta, al mundo del trabajo, del deber, de la cultura y del progreso, hacia el porvenir (…) La misma noción de la autoridad que representaban les otorgaba a nuestros ojos mucha más perspicacia y sentido común. Pero el primero de nosotros que murió echó por los suelos esa convicción. Tuvimos que reconocer que nuestra generación era mucho más leal que la suya; no tenían más ventajas respecto a nosotros que las palabras vanas y la habilidad. El primer bombardeo nos reveló nuestro error, y con él se derrumbó la visión del mundo que nos habían enseñado.

»Mientras ellos seguían escribiendo y discurseando, nosotros veíamos ambulancias y moribundos; mientras ellos proclamaban como sublime el servicio al Estado, nosotros sabíamos ya que el miedo a la muerte es mucho más intenso. Por eso no nos convertimos en rebeldes, ni en desertores ni en cobardes -ellos se servían de estas expresiones con gran facilidad-; amábamos a nuestra patria tanto como ellos, y nos aprestábamos al combate con coraje; pero ahora teníamos capacidad de discernimiento, de improviso habíamos aprendido a ver y vimos que no quedaba ni rastro de su mundo.»

«(*L)o decisivo no parecía ser el espíritu sino el cepillo de las botas*», ironiza con amargura el protagonista de Remarque. Un comandante le rompe los nudillos a Viance, el protagonistas de *Imán*, cuando intenta subirse al coche en el que huyen los oficiales dejando a los soldados a merced de la furia del enemigo, una escena frecuente en las crónicas e incluso en la iconografía de la época. Poco que ver con las supuestas reglas caballerescas.

¿Pero es que tuvo reglas alguna guerra? Si uno lee textos de distintas épocas, descubre que, en cada ruptura del pacto, parece producirse por primera vez la excepción. Aunque, para Jünger, como militar, la guerra sea otra cosa. Tituló *Radiaciones* los diarios que escribió durante la Segunda Guerra Mundial, porque para él hay un núcleo cósmico, una especie de duro nife de energía que emite esas «*radiaciones*» que él investiga, queriendo capturar algo de esa emanación de la que forman parte la Muerte y todos sus complejos rituales, uno de los cuales sería la guerra. Para Jünger, la Muerte es un desnudamiento, una entrada en la verdad, y lo que vemos, todo ese horror y podredumbre, vienen a ser manifestaciones de fuerzas telúricas, una especie de electricidad en el *backstage* de lo cotidiano, preámbulos de algún tipo de gran revelación. En definitiva, él cree en las fuerzas del bien y el mal, no como fuerzas sociales y políticas en lucha, sino como actores del guión escrito en un vibrante nife infernal. Andrés Sánchez Pascual, el traductor español de su obra, escribe con mayúsculas Muerte y Vida, poniéndolas en el espacio de las ideas, para subrayar su papel de personajes en el gran teatro del mundo (en

alemán no se hace esa distinción: empiezan con capital todos los nombres, pero el traductor español consultó su decisión con Jünger, a quien le pareció una excelente solución).

En las primeras páginas de sus *Radiaciones*, anota: «*durante cuatro años estuvimos en la zona de sombra proyectada por la Muerte*». Y, un par de decenios antes, en *Tempestades de acero*, al contemplar a los numerosos muertos sobre los que salta en la que denomina «*Segunda batalla de Cambray*», dice: «*Todos ellos yacían en esa postura relajada y suavemente tendida que es peculiar de los instantes en que la Vida se despide.*»Muerte y Vida -destacadas con mayúsculas por el traductor- como si se tratara de entes con existencia propia, personajes vigilantes, que, movidos por emanaciones de la caldera del infierno, se acercan a los hombres; la guerra es ese momento en el que la Muerte deja caer su sombra sobre los seres humanos, sobre el paisaje, sobre la historia. Como dice el propio Jünger, «*sale de caza*».

Tiene, pues, la guerra algo de espacio místico, cargado de energía telúrica, y la relación del hombre con la Muerte en ese instante no deja de estar impregnada de una morbosa fascinación. La cercanía de la siniestra dama excita al soldado. Y su certeza -ya inexorable y contra la que no cabe luchar- lo entrega a una paz casi maternal. Del fusilero Knicke, herido sin esperanza de supervivencia, nos cuenta Jünger: «*Cuando fui a verlo, estaba tendido, muy sereno, en un agujero, como alguien que ya ha arreglado sus cuentas con la Muerte» (Tempestades de acero)*. En uno de los pasajes de sus diarios llega incluso a describir la crispación de algunos heridos en su expeditivo deseo de encontrarse con Ella (Ella, de nuevo con mayúscula en la versión castellana que Jünger aceptó, vuelve a ser la Muerte): «*El único hombre que todavía apareció, por la derecha, junto al pequeño grupo de abrigo, fue un cabo que llevaba vendada la cara y que de repente se arrancó el vendaje; salpicó con un chorro de sangre a hombres y armas y se tiró al suelo para morir.*»[8] En su juego de símbolos, el ángel que anuncia la llegada de la Muerte es el Gran Dolor, otro personaje del auto sacramental que merece ir en mayúsculas, y que habita entre los heridos y moribundos: «*El Gran Dolor ejercía allí su imperio; por vez primera pude mirar, como por una rendija demoníaca, en las profundidades de su dominio.*» La guerra, para Jünger, es una de las manifestaciones extremas del genoma del mundo, y la investiga con el mismo afán científico con que, en sus diarios bélicos, nos cuenta cómo colecciona y clasifica los insectos y las plantas que encuentra en sus andanzas. Todo eso no les impide a sus libros ofrecernos una de las más espeluznantes narraciones bélicas que jamás la literatura ha proporcionado. La propia palabra forma parte de ese conjunto de radiaciones cósmicas, aunque en los diarios de la Segunda Guerra se intuya una especie de mala conciencia al tocar el tema: «*Es posible* -

dice Jünger- *que, como los átomos, también las palabras contengan un núcleo en torno al cual vibran y que no es lícito tocar si no queremos liberar fuerzas que no tienen nombre» (Radiaciones I)*.

Barbusse no anuncia el regreso de esos personajes de gran guiñol cósmico -Muerte, Vida o Gran Dolor- cuando, en 1916, desde la lucidez que le proporciona la atalaya de una guerra, ya vislumbra la que vendrá después. En una carta fechada el 14 de abril de 1916, afirmaba: «*J'ajoute qu'elle (la guerra) sera -dans dix ans, dans vingt ans- suivie d'une autre guerre qui achèvera la ruine en hommes et en argent du vieux monde -si d'ici-la les peuples qu'on mène à la boucherie ne prennent en fin la simple et logique résolution de se tendre la main les uns les autres à travers les préjugés des traditions et des races, malgré les désirs des gouvernants et à travers toutes les stupidités.»*[9] Sobre ese peligroso núcleo de las palabras, el propio Galdós, en el *Episodio nacional* que lleva por título *Aita Tettauen* (1905), en el que se describe la campaña de O'Donnell en Marruecos en 1859, articula entre dos escritores -el belicista Pedro Antonio de Alarcón, personaje histórico, y el pacifista Santiuste, personaje de su invención- un diálogo bastante más iluminador, por más pedestre, que la telúrica reflexión de Jünger. Dice el Alarcón galdosiano: «*Adiós, Edad de Oro… El hombre no se contenta con vivir de bellotas: inventa el pan, el vino, el azúcar, y de invención en invención llega hasta el pavo en galantina con trufas, o el pastel inglés con pasas de Corinto, ron de Jamaica, canela de Ceilán y nuez moscada de Madagascar. Figúrate tú las guerras y conquistas que hay debajo de estos sabrosos ingredientes.*»

A lo que le responde Santiuste:

«*"Eres aquí el poeta de la guerra. España trae artilleros para los cañones, y poetas que conviertan en estrofas sonoras los hechos militares para fascinar al pueblo… Porque en el fondo de todo esto no hay más que un plan político."*» «*La guerra, vista en la realidad, se me ha hecho tan odiosa como bella se me representaba cuando de ella me enamoré por las lecturas.*» Y también: «*El lenguaje es el gran encubridor de las corruptelas del sentido moral, que desvían a la humanidad de sus verdaderos fines.*»

Anatole France escribirá en 1922: «*On croit mourir pour la patrie, on meurt pour des industriels.»*[10]

Es verdad que, leyendo su temor reverencial al núcleo peligroso de las palabras, y en general sus diarios de la Segunda Guerra Mundial, tenemos la impresión de que, en su madurez, Jünger ha dimitido de la responsabilidad de ser bardo de la guerra, y que ahora su punto de vista se ha deslizado con más claridad hacia el de reflexivo testigo. «*El ser humano se siente dentro de una máquina de la que no hay escapatoria*», se queja de lo que le parece la gran aportación de la guerra de 1939-1945, cuyos valores le desagradan. Pero la maquinaria

del ejército es vieja como el mundo, y ya hemos hablado sobre el papel de las máquinas en la Primera Gran Guerra europea. En el ejército como maquinaria, y en las máquinas de guerra puestas al servicio del ejército, pensó y trabajó Leonardo da Vinci; pensaron los grandes estrategas e ingenieros de los distintos imperios -incluidos los de Darío, Alejandro o César-. Siguiendo la trayectoria de la maquinaria bélica, de sus técnicas, podríamos caer rodando hasta los mismos orígenes de la propia literatura occidental: los triunfadores de Troya ya están dentro de la máquina. Virgilio, en el libro II de la *Eneida*, nos describe minuciosamente la entrada en la ciudad del caballo que esconde a los carniceros, y que supone un triunfo de la técnica sobre el valor. De hecho, hay una evidente desviación ética entre la guerra de Troya que nos cuenta Virgilio y la que narra Homero. Virgilio se reclama descendiente de los vencidos, por lo que no evita detalles al describirnos la crueldad de los intrigantes vencedores, precursores del «*hombre con gafas*» de Svevo, que usa instrumentos para defenderse de su propia fragilidad, o del carnicero sin escrúpulos cuya aparición Jünger sitúa en la Segunda Guerra Mundial. Podríamos pensar que, en la *Ilíada*, aún pelean supuestos héroes caballerescos, jüngerianos, aunque no se nos ahorren los detalles que demuestran la existencia de una carnicería a la altura de las técnicas de la edad de bronce: el canto V resulta especialmente explícito. Basten un par de frases: «*le acertó en la nalga derecha; la punta penetró hacia delante y se alojó en la vejiga por debajo del hueso*», o «*lo hirió en la cabeza, en la zona de la nuca. El bronce pasó recto por las muelas y cortó de raíz la lengua*». Si, a pesar de todo, podemos pensar que hay cierta grandeza en esas luchas cuerpo a cuerpo, en la resolución del conflicto, triunfa el engaño, no el valor. Pero es que, en la *Odisea*, Ulises, el astuto inventor del artilugio del caballo, resulta ser un perfecto modelo del carnicero, o del técnico sin escrúpulos que, según Jünger, habría traído como novedad la Segunda Guerra Mundial.

La matanza de los pretendientes y de las mujeres de la casa de Ítaca descrita en el canto XXII de la *Odisea* nos brinda un verdadero muestrario de horrores, que leemos benevolentes, protegidos por la consideración del brillo de sus metáforas y la sonoridad de sus versos. Se nos cuenta ahí cómo los pretendientes «*corrían por la sala como vacas dispersas por el tábano inquieto*». Y, a continuación, se nos describe a «*Ulises erguido en mitad de los muertos, todo lleno de polvo y de sangre, se diría un león que retorna saciado a placer de la carne de un buey que mató en la manada*». Por su parte, Telémaco ata a las siervas a «*un gran cable de bajel*». La imagen que ofrecen las mujeres torturadas resulta estremecedora: «*como tordos de gráciles alas o palomas cogidas en el lazo cubierto de hojas, que buscando un descanso, se encuentran en*

su lecho de muerte, tal mostraban allí sus cabezas en fila, y un nudo constriñó cada cuello hasta darles el fin más penoso, tras un breve y convulso agitar de sus pies en el aire».

Pero aún hay más: «*Por el patio, pasado el umbral, traían a Melantio; con el bronce cruel le cortaron narices y orejas, le arrancaron sus partes después, arrojáronlas crudas a los perros y, al fin, amputáronle piernas y brazos con encono insaciable.*» Nuestra tradición literaria occidental se inicia con la descripción de una serie de sucesivas matanzas, de la funesta aplicación de los cambiantes y cada vez más perversos instrumentos con los que el hombre con gafas de Svevo protege su debilidad. Y, entre ellos, la palabra, esa gran encubridora a la que se refiere el Santiuste de Galdós. Los filólogos llevan dos mil años cantando la belleza de los versos de Homero, sin fijarse demasiado en que leen una narración de vencedores. Y es que contar es apropiarse de una verdad que puede convertirse en única. Hasta el mezquino y cínico Bardamu tiene conciencia muy clara de la necesidad de contar la narración de los jornaleros de la guerra, porque está convencido de que el olvido es siempre la verdadera gran derrota: la que convertirá su sangriento degüello en cumplimiento del deber y la cruel estupidez de los oficiales en caballerosidad. «*La grande défaite, en tout, c'est d'oublier, et surtout ce qui vous a fait crever, et de crever sans comprendre jamais jusqu'à quel point les hommes sont vaches. Quand on sera au bord du trou faudra pas faire les malins nous autres, mais faudra pas oublier non plus, faudra raconter tout sans changer un mot, de ce qu'on a vu de plus vicieux chez les hommes et puis poser sa chique et puis descendre. Ça suffit comme boulot pour une vie toute entière.*»[11]

UN TEXTO QUE SIRVE COMO EPÍLOGO

Karl Kraus, en su magna obra teatral, o gigantesca novela dialogada, *Los últimos días de la humanidad* (escrita entre 1918 y 1919), se sirve de un personaje, al que llama *El Criticón*, como portavoz de sus propias ideas y visiones. En su último parlamento, explica cuál pueda ser el papel de la palabra en el conflicto bélico. En unas páginas estremecedoras, Kraus convoca a los soldados muertos: «*¡Sal de tu fila para decirles dónde estás y cómo es aquello, y que nunca más te dejarás usar para algo semejante! Y tú allí, con el rostro al que te condenaron en el último minuto, cuando la bestia espumajeante y subordinada que antes quizá fuera un ser humano como tú, se precipitó a tu trinchera… ¡sal de la fila! No el hecho de que tuvieras que morir…, no, el hecho de que tuvieras que vivirlo convierte, para el futuro, en pecado todo sueño y toda muerte en la cama. ¡No vuestra muerte…, sino vuestras vivencias quiero vengar en quienes os las impusieron! ¡Los he reducido a sombras, las sombras que son y que, con mentiras, querían transformar en*

apariencia! ¡Les he arrancado la carne! Pero he dado cuerpo a los pensamientos de su estupidez, a los sentimientos de su maldad, al terrible ritmo de su nulidad, y hago que se muevan. Si hubiera grabado en un fonógrafo la voz de esta época, la verdad externa habría desmentido a la interna, y el oído no habría reconocido a ninguna de las dos. El tiempo vuelve así irreconocible la esencia y hasta podría amnistiar al crimen más grande cometido nunca bajo las estrellas. Yo he rescatado la esencia, y mi oído ha detectado el sonido de los hechos, y mi vista, el gesto de los discursos, y cuando mi voz se limitaba a citar y a repetir, lo hacía para registrar la tónica in aeternum.

> *Y dejad que yo relate al mundo, que aún lo ignora,*
> *de cómo han ocurrido estos sucesos. Así conoceréis*
> *de actos impúdicos, sangrientos y monstruosos,*
> *de muertes producidas por la astucia y la violencia,*
> *de juicios aleatorios y de asesinatos casuales,*
> *y, como remate, de maquinaciones fallidas, cayendo*
> *por descuido sobre la cabeza de sus inventores*:
> *he aquí lo que fielmente he de contaros*.

¡*Y si los tiempos dejaran de oír, habría un ser sobre ellos que sí oiría! No he hecho sino abreviar esta mortífera cantidad que, de haberse conservado tan inconmensurable como es, sólo invocaría la inestabilidad del tiempo y de los periódicos. ¡Toda su sangre no era más que tinta… y ahora se escribirá con sangre! Ésta es la guerra mundial. Y ésta es mi proclama. Lo he ponderado todo detenidamente. He asumido una tragedia compuesta por escenas de la humanidad en proceso de desintegración, para que la oiga el espíritu dispuesto a apiadarse de las víctimas, aunque haya renunciado para siempre a todo contacto con un oído humano. Que reciba la tónica de esta época, el eco de mi sangrienta locura que me vuelve cómplice de estos ruidos. ¡Que la acepte como redención!*» (Karl Kraus, *Los últimos días de la humanidad*, traducción de Adan Kovacsics).

Barcelona, 16 de mayo de 2008

LECCIONES CERVANTINAS

(LA VIDA COMO EMPEÑO)

Abriéndonos paso entre el aluvión de teorías e interpretaciones que se han sedimentado durante siglos sobre el *Quijote*, seguimos buscando las razones por las que nos admira y conmueve una escritura que carece del entrañable candor del *Lazarillo*, y también de la potencia destructiva de *La Celestina*, ese no dejar nada en pie que nos sacude y turba cuando leemos la sombría tragicomedia de Rojas: queremos averiguar dónde estriba el poder de seducción de Cervantes y en qué mecanismo guarda su vitalidad esa escritura que en apariencia se nos brinda como tranquilo fluir, mar apacible cuya superficie apenas rizan un soplo de melancolía y la refrescante brisa del humor. Pero ¿de verdad es así?, ¿de verdad todo fluye apaciblemente en Cervantes? Hablamos de Cervantes casi como de uno de esos autores de obra única: es el autor del *Quijote*; y, desde el solitario pivote, juzgamos a un escritor que intentó voluntariosamente todos los géneros literarios: las diversas formas de novela, la poesía, el teatro; y que, además, lo hizo desde una poética cuyos fundamentos se cuidó de esparcir a lo ancho de su obra: en boca de unos personajes o de otros, en intromisiones del narrador o directamente formulados por el autor, Cervantes nos ha legado cuál fue su empeño estético, su afán de escritor. El *Quijote*, con toda su potencia literaria, es sólo una de las caras -sin duda, la más brillante- del prisma cervantino. Todos sabemos que, sin él, quizá no hablaríamos a estas alturas de la obra de un autor que estuvo infinitamente menos dotado para el teatro que Lope, o que se quedó muy por debajo de Quevedo como poeta. Sin embargo, y siendo eso verdad, yo no me atrevería a juzgar con tanta ligereza: podemos llegar a ponernos de acuerdo en que son más bien poco interesantes la mayoría de sus obras de teatro mayor, o sus poesías; pero leemos con entusiasmo los *Entremeses*: algunos, como *El retablo de las maravillas*, son obras maestras; y también lo son varias de las *nouvelles* que su autor agrupó bajo el título de *Novelas ejemplares*. Y no en todas esas obras nos sirve la imagen del mar tranquilo. Desde luego no en *El coloquio de los perros*, ni en *El licenciado Vidriera*, ni en

La fuerza de la sangre. Pero es que, si leemos con atención el *Quijote*, también descubrimos en Cervantes una desazón que se compadece mal con lo apacible: detectamos más bien un sordo mar de fondo; y no digamos ya si emprendemos el viaje que nos propone en el *Persiles*, libro misterioso y sombrío que cierra el bucle cervantino, y que, por su desolación, me atrevería a decir que ocupa en la obra de nuestro escritor el lugar que ocupa el *Réquiem* en la de Mozart; aunque, si atendemos a su sobrecarga de símbolos, habría que pensar más bien en *La flauta mágica* del salzburgués.

Acompañar a Cervantes en el viaje que nos propone en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*: había leído el libro sin demasiada entrega en un par de ocasiones, la primera, siendo muy joven. La segunda, hace no muchos años, la emprendí animado por el entusiasmo que hacia ese libro sentía Carmen Martín Gaite, y que intentó traspasar a su novela *La Reina de las Nieves*: siguió pareciéndome un libro tan confuso como cuando lo leí en mi juventud. Pero he vuelto a él hace unos meses y en este nuevo encuentro, el tercero, cumplidos mis sesenta años, me ha parecido que quizá una visión demasiado rígida de lo que ha de ser una novela me impidió descifrar con anterioridad el significado de un libro cargado de melancólica sabiduría (sabiduría de la vida, pero también literaria), desbordante de sentidos, y que representa una última vuelta de tuerca en la poética cervantina. Como él mismo dice, lo concluyó «(*p)uesto ya el pie en el estribo, / Con las ansias de la muerte*».

A punto de emprender el último viaje, nos deja como testamento Cervantes su convicción de que sólo la fuerza de una idea puede ayudarnos a seguir adelante en un mundo en el que todo es inseguro y hostil; cuyo sentido no se encuentra, sino que se construye: inasequibles al desaliento, los protagonistas de la novela peregrinan desde lugares sombríos, despoblados y cubiertos de hielo, hasta el luminoso centro del universo: Roma; y, en su ruta, trazan una inquietante metáfora del largo empeño de la humanidad por emerger desde el fondo de las tinieblas originarias -en las que el hombre es lobo para el hombre- a la luz benéfica de la civilización. Pero el Cervantes autor del *Persiles*, que se siente él mismo en el crepúsculo, está convencido de que, en nuestro viaje, nunca dejamos definitivamente atrás las tinieblas, sino que siempre nos amenazan, nos cercan, están a punto de engullirnos. No sé si es verdad lo que dice Américo Castro, eso de que «Persiles *es un delicioso relato (que) casi nada tiene de novela*». Seguramente, tiene razón en que no cumple las reglas que hoy apreciamos en la novela moderna, las que, por otra parte, inventó brillantemente el propio Cervantes en el *Quijote*: aquí, los personajes son casi siempre de una pieza, no se transforman como fruto de sus encuentros con otros, ni en lucha consigo mismos, pero,

aun así, resulta emocionante leer la desesperada construcción de Cervantes que, en sus últimos años, se esfuerza por dotar de algún sentido lo que ya sabe que no lo tiene. «*Ayer me dieron la Extremaunción y hoy escribo ésta. El tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y con todo esto llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir*»: son las palabras que le escribe pocos días antes de morir a don Pedro Fernández de Castro, en la carta que sirve de pórtico al libro, y que revelan el estado de ánimo con que se enfrenta a este texto, cuya decoración parece salida de la mente de un pintor tenebrista, y que considera el mejor de los suyos. A pesar de lo cual, de ese final que presiente cercano, de esa otra tiniebla -la de la muerte- que está a punto de envolverlo para siempre, todo el libro es expresión de su asombro ante la vida que continúa entre tantas amenazas de la naturaleza y tantas agresiones provenientes de la condición humana: tormentas, naufragios, pero también hombres salvajes, traidores o piratas al acecho. El *Persiles* nos habla de la inestabilidad de un universo, a cuyo azaroso componente físico viene a añadir el hombre la fuerza tremenda de sus pasiones, de la envidia, de la codicia, del deseo, en lo que podría calificarse como un estrepitoso fracaso de la razón renacentista. Resulta curioso: en el viejo Cervantes el deseo aparece arrollador, capaz de volver ciegos, miserables o asesinos a los hombres de cualquier edad; el deseo, y su envés, los celos, «*los fríos celos que se (entran) en el alma por las calientes venas*»: es el fondo animal del que el hombre no acaba de librarse en su peregrinación, y cuyo reconocimiento siembra de pesimismo el ocaso cervantino. Queda sólo la fuerza de la idea, la voluntad como redención.

Pero yo no quiero hablar de los sentidos del *Persiles*, sino de lo que Cervantes significa para un escritor de hoy. Es evidente que el *Persiles*, aunque cierra el recorrido, mira desde abajo al *Quijote*, que está ahí arriba, inalcanzable (¿pero qué lenguaje es éste?, las novelas no compiten entre sí, revelan, enseñan), y que, leídas por separado, ni sus obras de teatro, ni su poesía, ni siquiera algunas de las *Novelas ejemplares* poseen la altura de ese libro inagotable, pero cuando a Cervantes lo lees entero (y lo lees incluso de un tirón, como lo he leído esta vez), y luego te detienes a pensar en lo que has leído, te parece mezquino trocearlo, defender unos textos y rechazar otros, porque cada uno de sus escritos (incluidos los prólogos, cargados de controlada amargura) pone una tesela en la construcción del mosaico de su tiempo que quiere ofrecer. Cumpliendo con el proyecto estético de hacer surgir la materia literaria desde la historia -y no desde formas épicas, fantásticas o mitológicas- que se adivina en las briznas esparcidas acá y allá de su poética, en Cervantes está entero el mundo que le cupo en suerte vivir; la tela de araña de su escritura lo ha

capturado así, completo. Hasta el peor de sus escritos (supongamos que sea *El rufián dichoso*) contribuye en la tarea de empastar el trabajo de captura total, en completarlo; rellena algunos huecos o recoge flecos, y añade nuevos sentidos, matices de perspectiva. En el gran calidoscopio de la vida, nada le es ajeno a nuestro escritor; ni lo de dentro del ser humano: esos paisajes íntimos en los que los hombres se extravían: crueldad, celos, envidias, lujuria, frustraciones, codicia; ni la agitación de la historia, grande y pequeña, la del ruido de los cañones, pero, sobre todo, la rica y callada intrahistoria de la que hablará unos siglos más tarde Unamuno. Concluyes la lectura de la obra de Cervantes y descubres que ante ti han pasado las llanuras de La Mancha y las desoladas fragosidades de Sierra Morena, pero también los agitados caminos por los que circulan comerciantes, pícaros, grandes señores, bandidos, clérigos, cuadrilleros y soldados; las ventas, los rústicos poblachones, los corrales; nos encontramos con las grandes ciudades de la España que acaba de descubrir América; y con las de Italia, que ven el declive de su riqueza, impotentes ante el poder de los ejércitos de los recién nacidos Estados-nación. Cervantes no duda en introducirse en los ambientes urbanos más turbios, en los submundos por los que vagan los desechos humanos: tahúres, soldados sin ejército, prostitutas, rufianes, descuideros: Sevilla, Lisboa, Valladolid, Toledo, Barcelona, Valencia, Florencia, Bolonia, Roma y Nápoles (vale la pena leer la vibrante descripción de las ciudades italianas que brinda el *Persiles*, constancia del amor de Cervantes por la propia Italia), pero también Estambul y Argel fulguran en sus libros; y esos imanes de vidas y conflictos que son las islas del Mediterráneo; y la agitada Flandes: Amberes, Gante, Bruselas; o la agresiva Inglaterra, dispuesta a relevar a España en el control de las grandes rutas del comercio internacional (aparecen Inglaterra, sus soldados y sus piratas en varias narraciones, y se anuncia la decadencia de España en el poema dedicado al saqueo de Cádiz; en Londres se desarrolla una de sus novelas, que, por cierto, recoge también el episodio del saqueo gaditano: *La española inglesa*).

Se ha valido Cervantes de las cartografías de los geógrafos de la época para ofrecernos los nebulosos paisajes de Noruega, Dinamarca e Islandia, los helados mares nórdicos (*«Historia setentrional»*, subtitula el Persiles); y ha recurrido a la cartografía de su propia cabeza para ofrecernos territorios fantásticos en los que, como en los territorios reales, el hombre se debate entre la amargura cotidiana y la añoranza de una luminosa edad de oro. Atrapado en la tela de su escritura aparece el tentador telón de las Indias. El propio Cervantes echó algunas instancias para encontrar un puesto allí con el que ganarse la vida y obtener cierta posición, porque a las Indias acuden en busca de

oportunidades, y en ellas encuentran refugio, los desgraciados; buscan escondite los indeseables y los criminales. En *El celoso extremeño*, se nos cuenta el fracaso de un indiano que ha vuelto enriquecido, y cree poder comprar la paz para su retiro, sin tener en cuenta que en este mundo todo es inestable, variable, que -la cita es del *Persiles*- «*los trabajos y peligros no solamente tienen jurisdición en el mar; sino en toda la tierra; que las desgracias e infortunios, así se encuentran sobre los levantados sobre los montes como con los escondidos en sus rincones. Esta que llaman fortuna (…) sin duda alguna debe de ser ciega y antojadiza*». Sobre todo, y ése es un concepto profundamente cervantino, nuestro extremeño Felipo de Carrizales desconoce que la felicidad no está en el mucho desear, sino en ajustar razonablemente posibilidades y necesidades. Como modelo del razonable ideal cervantino, sirva «*la casa de don Sebastián de Miranda ancha como de aldea, las armas, empero, aunque de piedra tosca, encima de la puerta de la calle; la bodega en el patio; la cueva en el portal, y muchas tinajas a la redonda*»: un razonable bienestar económico, autocontrol, armonía, acuerdo con la naturaleza y con la tradición, ése parece ser el ideal que subyace en los textos de Cervantes; pero los personajes de la novela visitan la casa, la admiran y luego la abandonan, siguiendo esa especie de condena al vagabundeo que recorre toda su narrativa. Cervantes es hombre que está en los márgenes (Castro relaciona su punto de vista con el de los conversos), y mirar desde fuera y no pertenecer a nada le ha permitido vagar entre todo, conocer, y -en su añoranza de lo que permanece- capturarlo todo: captura el habla de venteros y arrieros; la terminología marinera y el ambiente a bordo de los buques: «*allí notó también Tomás Rodaja la vida de aquellas marítimas casas, adonde lo más del tiempo maltratan las chinches, roban los forzados, enfadan los marineros, destruyen los ratones y fatigan las maretas*»); domina -cómo no- el vocabulario militar y la realidad del ejército: por volver con la peripecia de Tomás Rodaja: «*pintóle muy al vivo la belleza de la ciudad de Nápoles, las holguras de Palermo, la abundancia de Milán, los festines de Lombardía, las espléndidas comidas de las hosterías (…) pero no le dijo nada del frío de las centinelas, del peligro de los asaltos, del espanto de las batallas, del hambre de los cercos, de la ruina de las minas*»); domina Cervantes los códigos poéticos de su tiempo, y el lenguaje de germanía; el habla de la nobleza y la de pícaros y rufianes; la de campesinos, estudiantes, clérigos, brujas y nigromantes. Su propia vida nos da la impresión de que tuvo algo de ese estar en los márgenes, mirar desde el resbaladizo lugar que es a la vez dentro y fuera, ajena a un centro en que anclarse. En la obra de Cervantes resuenan las guerras de Italia; las que se llevan a cabo contra el imperio turco; asistimos a episodios del corso que castiga las rutas americanas y, muy especialmente, del que ensangrienta el

Mediterráneo, y que el propio Cervantes sufrió, capturado en aguas del sur de Francia y prisionero durante cinco años en Argel; pero llegan ecos también de las guerras europeas, o de las que enfrentan a cara de perro a España e Inglaterra. Un mundo en crisis, herido en su economía (los historiadores nos hablan de que ha empezado la gran crisis), sacudido por las guerras, por el bandolerismo de los caminos, minado por miserables y pícaros que se refugian al amparo de las grandes ciudades y en el ajetreo de las rutas, o que forman la escoria de los ejércitos. El lector de Cervantes puede detectar cómo de modo casi imperceptible se nos ofrecen incluso los espinosos conflictos de religión, el fantasma de la sospecha que pone límites cada vez más estrechos al pensamiento y marca lo que se hace y dice incluso en la intimidad: las sombras de la Inquisición, o las de los cuadrilleros de la Santa Hermandad, y el miedo de una sociedad a expresar lo que piensa, recorren calladamente el *Quijote*, planean sobre el *Persiles*, y son el eje central de ese texto extraordinario que tituló *El retablo de las maravillas*.

No sé cuál pudiera ser la intención de Cervantes cuando escribió *El retablo*…, pero, de un solo brochazo, pintó cómo del miedo nace la estupidez; entre risas, el más demoledor retrato de ese lodo que ha impregnado la vida cotidiana. Pierre Vilar, en su brillante artículo *El tiempo del Quijote*, establece el paralelo entre don Quijote y Charlot como lectura profunda de sociedades en quiebra. Dice: «*La tinta de quienes dan consejo corrió en la España de 1600 como correrá en los Estados Unidos de 1930. En total, un fárrago enorme con algunas páginas luminosas. Y en fin de cuentas el verdadero intérprete es en un caso Cervantes, en el otro Charlie Chaplin. El arbitrista corto de vista percibe la crisis a corto plazo, pero del naufragio de un mundo y sus valores surge una genial tragicomedia.*» Ni siquiera los otros grandes novelistas de ese tiempo en crisis, Mateo Alemán, Espinel o Quevedo, alcanzan a descubrir el mecanismo secreto de la maquinaria. Su voluntad de intervenir les lastra la sustancia literaria con una sobrecarga de intenciones: sus textos prolongan en la literatura el papel que buscaban en la economía esos arbitristas a los que alude Vilar. La escritura de Cervantes seguramente revela otro carácter humano, una cualidad en la mirada que podríamos calificar de irónico estar de vuelta; pero, sobre todo, mantiene la distancia que hay entre un novelista y un predicador, y saber que existe esa línea que el novelista no debe cruzar es uno de los rasgos que hoy nos parecen de radical modernidad: el novelista no necesita introducirnos con calzador su tiempo y su moral, pero uno y otra forman la textura misma del libro, su composición, no se expresan en un solo sentido, sino que, gracias a las estrategias literarias, se abren en un abanico sémico como

aspiración a la totalidad. La captura narrativa de un mundo conflictivo le ha exigido a Cervantes la creación de un espacio literario inestable, en el que el narrador renuncia a poseer autoridad y a exponer un discurso unívoco.

«*Pues sepa vuestra merced, ante todas las cosas, que a mí me llaman Lázaro de Tormes*», empieza el Lazarillo la narración de su vida; Guzmán, en la obertura de su libro, declara «*el deseo que tenía -curioso lector- de contarte mi vida*». Marcos de Obregón, por su parte, expone así el propósito de la novela: «*Este largo discurso de mi vida o breve relación de mis trabajos, que para instrucción de la juventud y no para aprobación de mi vejez he procurado manifestar a los ojos del mundo.*» Y el Buscón de Quevedo inicia su relato presentándose como un resabiado Lazarillo: «*Yo, señor, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo.*» En todos ellos, hay un yo que señorea la narración, narrador egoísta empeñado en convencernos de la peculiaridad de su propia historia, protagonista absoluto, al que, al hilo de las anécdotas, se acercan, o del que se alejan, los diferentes personajes como comparsas de su peripecia singular. No es el caso de Cervantes, cuya voz se diluye entre las de la espléndida galería de personajes que aparecen en sus novelas, tipos de todas las capas sociales, de todas las profesiones, y procedentes de un montón de países. Sólo en el *Quijote* se puede contar más de medio millar de tipos humanos, y también en el *Persiles* aparece un extensísimo catálogo de caracteres. Pero a ellos hay que añadir los que pueblan las obras de teatro (en alguna de esas obras no duda en incluir al gran sultán que vive en Estambul), los que componen la trama de las *Novelas ejemplares* y los *Entremeses*. Sería interesante disponer de un censo de ese mundo (seguro que existe, alguien tiene que haberlo hecho; de Cervantes lo han estudiado todo: sigue incólume, sin dejarse capturar, la gran literatura escapa de lo unívoco). Jean Canavaggio, refiriéndose a los personajes que aparecen en el *Quijote*, dice: «*todo un abanico de edades y condiciones: aldeanos y pastores, actores en gira, moriscos clandestinos, bandoleros, hidalgüelos de aldea, gentilhombres catalanes, grandes señores rodeados de toda la gente de su casa, toda una comedia humana desfila ante nuestros ojos como para anclar mejor la acción en la realidad cotidiana y acrecentar la impronta de lo vivido.*» Pero el milagro no está en la presencia de tantos personajes, sino en que sigan resultándonos creíbles y familiares a los lectores de hoy en día: tenemos la sensación de que los estamos viendo, sabemos lo que piensan y dicen, cómo se mueven, oímos su voz, los olemos (¿o no nos trae el *Quijote* un repertorio de olores?, a mí, al menos, me lo parece), porque los traza un maestro insuperable en el manejo de esa cualidad -hoy bastante desprestigiada entre ciertas élites del gusto- que tiene la literatura para regalarnos la impresión de

vida. Azaña ha visto muy bien cómo «(*t)ranscurre por el Quijote un mundo concreto, lleno de seres y enseres, ya de la naturaleza física, ya de la animada*» («Cervantes y la invención del "Quijote"», en *La invención del «Quijote» y otros ensayos.*) La acción no va referida a «*un mundo sin gravidez ni bulto, ni es suscitada por un espíritu ciego ante la realidad exterior y cuyo mecanismo se nos revela por el análisis, sino que va continuamente apoyada en un objeto físico y se traslada de uno a otro, palpándolos, agarrándolos, y es determinada por la azarosa sucesión con que los objetos aparecen a la vista del caballero. Los incontables objetos en que la acción se apoya, como si no pudiera tenerse en pie lejos de aquella universidad de cuerpos: brocal de un pozo, cueros de vino, dornajo de un cabrero, puño de bellotas, enjalmas de una recua, la cola del buey barroso, la bacía que refulge al sol, la nariz de Cecial, un león que se espolvorea las fauces, un gabán, la mula muerta de Cardenio, y tantos y tantos, nos mantienen en el reino de los nombres, de las palabras cargadas con la designación directa de las cosas por su apariencia sensual*».

El propio Azaña, finísimo lector cervantino, da con la clave de lo que el *Quijote* tiene de peculiar no sólo con respecto a las obras de sus contemporáneos, sino con respecto a las otras creaciones de Cervantes, lo que lo diferencia de las *Novelas ejemplares*, al fin y al cabo -pensara lo que el propio Cervantes pensara de su proyecto de narrativa anclada en la historia-, remodelación al castellano de una forma que el italiano Boccaccio había practicado años antes. Dice Azaña: «*Si el Cervantes del* Quijote *parece otro comparado al de* La Gitanilla *o* El amante liberal, *no se debe al encuentro con Quijano o con Don Quijote en persona, sino al retorno sobre su fuero interior, que le permite encontrarse a sí propio. Encuentro felicísimo por lo que tiene de problemático.*» Creo que Azaña acierta en su dictamen: la aportación de Cervantes, lo que lo convierte en novelista moderno -lo que concede durabilidad a su insólita sensación de vida-, es precisamente que nada de lo que nos ofrece está presentado de una vez, sino que forma parte de un todo problemático. El punto de vista que ordena la novela, con un narrador cambiante, y que a trechos se nos presenta como poco fiable, está en la línea que tomará el narrador del siglo XX. «(*S)i a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos*», dice un narrador del otro: un narrador poco creíble, sobre el que se levanta fluctuante otro narrador que a ratos se convierte en lector, a ratos en personaje que interviene directamente en la trama, y que mantiene también una sutil relación con el autor, que aparece citado en boca de terceros. Además del juego contrapuntístico entre don Quijote y Sancho, hay un juego de perspectivas en el interior de la novela que consigue que el lector se mueva por ella como por una de

esas galerías de espejos de feria; la novela es un texto que el lector lee a la vez acabado y en construcción, en un irónico juego en línea con lo que, tres siglos más tarde, la crítica definirá como *work in progress*: la génesis de la obra forma parte de la trama de la obra misma, el comentario de textos se convierte en parte de la narración y la novela incorpora su propia crítica. Cuando el ventero Palomeque desprecia por poco espectaculares los libros que cuentan historias reales (la literatura que Cervantes dice que quiere hacer), y defiende con ardor y hasta con furia la superioridad de esas otras novelas fantásticas en las que un caballero puede partir de un solo revés «*cinco gigantes por la cintura, como si fueran hechos de habas, como los frailecicos que hacen los niños*», la bella e inteligente Dorotea se burla: «*Poco le falta a nuestro huésped para hacer la segunda parte de don Quijote.*» Leemos la ironía de la mujer y no podemos dejar de ver la sonrisa del propio Cervantes mientras escribe.

Pero el rico perspectivismo (Blanco Aguinaga, muy certeramente, pone como antecedente del perspectivismo de Cervantes *La Celestina*, una novela dialogada), la problematización del punto de vista de lo narrado, la puesta en cuestión de narrador y texto, no pasaría del estatuto de ingenioso juguete literario (como no pasarían de admirable álbum de estampas el enorme tapiz de su tiempo que Cervantes nos ha ofrecido y la galería de personajes), si no fuera porque hay una correspondencia entre el cómo y el qué: la visión narrativa problemática forma la sustancia misma de la propuesta cervantina: «*la inconstancia de nuestras vidas y la del mar simbolizan en no prometer seguridad ni firmeza alguna*», dice el narrador del *Persiles*. De hecho, yo creo que es evidente que el propio autor se transforma a merced de su personaje: a poco de empezar la novela, se ve obligado a corregir la figura del agrio e impertinente don Quijote de la primera solitaria salida, convirtiéndolo en pareja de su escudero y logrando el primer gran acierto del libro. Cervantes enfrenta sus propias contradicciones a través de los personajes y las situaciones que crea; es más, los crea a unos y otras como interrogantes, y no como ilustraciones o como exposición de unas ideas sabidas de antemano: aplica esa fórmula contemporánea por la que la escritura es la forma de conocimiento del novelista. Se aprende lo que se quiere decir mientras se escribe, y ese saber lo conquista Cervantes gracias al juego de perspectivas que se permite en su narrativa, una técnica que Bajtín calificó siglos más tarde de dialogismo y que forma el espinazo mismo de la novela contemporánea: Cervantes, con su escritura problemática, inaugura la línea literaria que permitirá decir a Proust que el escritor resuelve su vida en los libros que escribe. Américo Castro, ese hombre que ha sacado brillantemente a la luz casi todas las claves de la obra de Cervantes, habla, por oposición a la cervantina, de una literatura

que confunde «*las creaciones del arte y las del pensamiento*». Y afirma: «*Así poetizaron Lope de Vega y Goethe, coincidentes en estar seguros de su vía artística, de no tener que mirar continuamente atrás. Para Cervantes el desde dónde y el en dónde eran tan problemáticos como el hacia dónde.*» El narrador y el hombre de la literatura de Cervantes se han liberado de lo irremediable, de cualquier destino marcado de antemano; y están condenados a la incertidumbre, incluida la terrible incertidumbre de elegir: «*no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad*», afirma en uno de sus momentos de lucidez don Quijote, y es precisamente la ausencia del sortilegio, y, en la otra cara de la moneda, la de cualquier determinismo, lo que convierte en diferente de otras de su época la riquísima galería de personajes que Cervantes nos ofrece, no sólo en el *Quijote*, sino en el conjunto de su obra: un muestrario de tipos complejos, contradictorios, y, por eso mismo, cargados de verdad y sentido. Cardenio, El Roto que vaga por los despoblados de Sierra Morena, elegidos por don Quijote para su penitencia amorosa, es dulce, melancólico, pero si te descuidas puede abalanzarse sobre ti y molerte a palos. Su rival, el cínico don Fernando, que se nos ha mostrado capaz de las acciones más infames, y al que el lector ha condenado desde el primer momento que aparece en la narración, acaba descubriendo un alma débil, compasiva, y obtiene redención. Como dice Valera en su discurso ante la Academia Española, «*sus personajes, hasta los peores, tienen algo que honra a la naturaleza humana*». Y, sin embargo, no hay falso azúcar, ningún personaje o situación empalaga, todo discurre con una rara suavidad que embelesa al lector. Cervantes nos brinda la idea de que la vida te lo entrega todo al mismo tiempo, en una mezcla extraña y contradictoria. Mateo Alemán interrumpe continuamente la narración de la vida de Guzmán de Alfarache para aplastarnos bajo sombríos sermones morales que nos convencen de la maldad del mundo, dirige y juzga los pasos de su héroe; y, en el Buscón Don Pablos, Quevedo, seguramente el mejor y más brillante manipulador del lenguaje que ha tenido nunca la lengua castellana, convierte el mundo en siniestra caricatura, pero bajo su humorístico desparpajo se esconde un predicador intransigente. Los autores de novelas picarescas imprecan, sermonean, dominan la narración y a su personaje; como bien ha visto Blanco Aguinaga, el pícaro vaga solo, sin interlocutor. En esa literatura, el mundo es pura inmundicia, estafa; ellos mismos, los pícaros, son inmundicia, y el lector bracea en la pocilga del mundo que viene ennegreciéndose desde el *Lazarillo*. Si los pícaros van solos, los personajes de Cervantes siempre encuentran un contrapunto: charlan, discuten, se enfrentan, varían de opinión; si llega el caso, se intercambian los papeles. El novelista es maestro del matiz. Ni don Quijote es una caricatura del idealismo, ni Sancho del realismo, sus

personalidades se entreveran, se mezclan, son contradictorias. Sancho acaba suplicando la seducción de un ideal, que prosiga la farsa; don Quijote, bajando a ras de suelo, acepta la realidad antes de morir. Además, don Quijote, ni siquiera cuando es don Quijote y no Alonso Quijano, es sólo un loco que agrede, declama y aúlla: es -casi sin transición- un vecino que se ríe de la ingenuidad y los despropósitos de Sancho, pero también de sus agudezas, y hasta de sí mismo cuando se ve reflejado en la mirada del acompañante, que, por lo demás, puede llegar a enojarlo profundamente. Por su parte, Sancho no es un estúpido. Es un tipo real, lleno de matices, entreverado, y así lo han visto los grandes escritores posteriores que han trabajado con los mimbres que les ha regalado el personaje: Hasek, con su soldado Schwejk, ha capturado esa complejidad del tonto-listo, del socarrón, del que mira el mundo desde abajo y ve el juego de los de arriba como absurda representación. Brecht supo captar esa parte revulsiva del lugar desde donde mira Schwejk-Sancho, y lo convirtió en personaje demoledor de los valores del ejército en una divertida obra de teatro que tituló *Schwejk en la Segunda Guerra Mundial*. Antes que ellos, Fielding ya había creado su particular Sancho con Tom Jones, y así el Pickwick de Dickens o la Bovary de Flaubert y la Karenina de Tolstói, son, cada cual a su manera, variantes del *Quijote*. Hemos visto cómo Pierre Vilar lo ponía en contacto con Charlot. La dinámica de la pareja Quijote-Sancho, como representantes de mundos diferentes y aparentemente contrarios, se encuentra en el núcleo de eso que hoy conocemos en literatura como dialogismo o perspectivismo. Las narraciones novelescas o cinematográficas han incorporado el rico juego de parejas que se oponen y matizan, al fin y al cabo relectura de la mayéutica socrática, y opción para quienes buscan el sentido del arte como una forma de conocimiento: en el inmenso saco de cervantinas parejas artísticas cargadas de comicidad podríamos poner a personajes del cine como Stan Laurel y Oliver Hardy; Katharine Hepburn y Spencer Tracy; Abbot y Costello; o Bogart y Lauren Bacall: en la dialéctica entre ellos han encontrado los guionistas un filón inagotable; pero, sobre todo, a héroes de la literatura como Huckleberry Finn y el negro Jim; Bouvard y Pécuchet; o el cura don Camilo de Guareschi y su alcalde comunista; también detectamos el esquema mayéutico que Cervantes convirtió en corazón de la narrativa en parejas de hondura trágica como la que crea el cervantino Galdós entre Fortunata y Jacinta (Galdós tiene su amargo Quijote en Nazarín); o la que componen Mishkin y Rogozhin de *El idiota* de Dostoievski; el príncipe Andréi y Pierre Bezukov en *Guerra y paz* de Tolstói; y, ¿por qué no?, la de Settembrini y Naphta en *La montaña mágica* de Mann. En todos los casos, se le pide al lector que se abra paso entre las razones ajenas, se le plantea un dilema moral.

Juegos contrapuntísticos entre personajes, pero también personajes cuyo interior guarda piezas contrapuestas, individuos en lucha permanente consigo mismos; tipos humanos que no son de una pieza, a cuyas agonías y transformaciones asistimos, y que, en la trama novelesca, empeñan todas sus potencias para construir su destino frente a lo hostil. Cuerpo y alma en igualdad de derechos. Cervantes se coloca en el polo opuesto de las tendencias ascéticas dominantes en su tiempo, y que situaban por encima de cualquier valor los del espíritu. Como dice Castro, «*El tema (…) del Quijote (…) sería la* dificultad *de existir, integrando en este existir el cuerpo, el alma y el espíritu, lo cual es distinto de conceder una prima a este último a expensas de los otros dos*». Yo sé quién soy, dice don Quijote en su momento de ebriedad de la quimera, y vuelve a saber quién es (el ciudadano Alonso Quijano) cuando al final del camino toque pie en la realidad. No hay filtro capaz de alterar la voluntad humana, la vida es una lucha del tamaño de las potencias del hombre; de su voluntad por ser, grandeza y miserias van de la mano: en el desenlace cotidiano de la dura batalla de cada día uno se redime o se extravía. Desde una ética que se basa en el empeño, hay que saber abrirse paso en un mundo incierto, violento, engañoso, y lleno de disfraces y apariencias, pura incertidumbre: los nombres de quienes nos salen al paso son con frecuencia encubridores de personalidad: así, Periandro y Auristela son la máscara tras la que se esconden Persiles y Segismunda, el propio Alonso Quijano cambia su nombre y el de su enamorada; y también sus adversarios y los personajes que lo rodean se cambian de nombre: el Caballero del Bosque, el del Verde Gabán, el de la Blanca Luna, la princesa Micomicona, Altisidora. Con frecuencia, estas alteraciones en la onomástica, además de encubrir la personalidad, encubren el sexo: la obra entera de Cervantes está tan llena de nombres falsos, como poblada de travestidos: el salvaje Bradamiro se enamora de una hermosa mujer, que resulta ser Periandro, que ha tomado ese disfraz para salvar a Auristela, a su vez embozada bajo una personalidad de hombre. En *La gran sultana*, el sultán está a punto de elegir a Zelinda para tener un hijo de ella, pero Zelinda resulta que es Lamberto disfrazado de mujer por amor a Zaida, que se lamenta: «*¿A dónde vas? ¿Quién te lleva / a la más extraña prueba / que hizo amante verdadero / (…) / si eres, Lamberto, varón, / y te quieren para madre?*» (al fondo, el humor, la socarronería de Cervantes); en el capítulo XXVIII del *Quijote*, el mozo que lava sus blanquísimos pies en un riachuelo de la sierra y al que espían cura y barbero resulta ser la bella Dorotea. Los ejemplos se multiplican.

Se levantan ante Cervantes, libres, cambiantes y complejos, los personajes: uno tiene la impresión de que se le imponen al autor casi

contra su voluntad, se le enfrentan, contradicen sus propios pensamientos: el mismo Cervantes que se emociona cada vez que en sus textos recuerda Lepanto, nos parece más bien irónico cuando pone las armas por encima de las letras en la Primera Parte del *Quijote*, y cruel al contarnos la historia del estúpido y pobre soldado de *La guarda cuidadosa*, al que la muchacha desprecia para casarse con un sacristán, poca cosa pero bien cebado: tras esa historia, creemos leer el sarcasmo de Cervantes ante su propio fracaso social. Tras gloriosas campañas y años de cautiverio, se ve pobre, mutilado, despreciado y viejo, menos que un motilón. Los inútiles trabajos de viejos que intentan preservar a sus jóvenes esposas será el tema central de la novela *El celoso extremeño* y del entremés *El viejo celoso*; y en *El amante liberal* a Halima no le bastan «*los abrazos flojos de su anciano marido*» y se enamora de Mario, mientras el decrépito marido, semiimpotente rijoso, desea a la joven y bella Leonisa, que es la mujer a quien de verdad ama Mario. Los ejemplos de viejos que persiguen inútil y patéticamente a jovencitas se multiplican en la obra de un Cervantes otoñal: el anciano Mauricio pretende en vano a Segismunda; y Policarpo, el rey de los dánaos, al quedarse viudo, comete el error de enamorarse de una dama de su mujer, que lo engaña con un joven. Y, por seguir en esta exposición de textos en los que Cervantes parece luchar contra Cervantes, podemos hablar del cruel soneto dedicado a un soldado bravucón que alardea ante el túmulo del rey; o del poema en que ironiza sobre el triste papel del ejército español en el saqueo de Cádiz por los ingleses, dejando constancia del derrumbe de una institución, pero también de un imperio que, pocos años antes, en Lepanto, aún parecía glorioso y eterno. En un hospital de Valladolid, de la boca de un soldado burlado y enfermo de sífilis, surgirá la narración de *El coloquio de los perros*, su libro más desesperanzado, que podemos ver como quiebra de esa mirada transparente a la que Cervantes habitúa a su lector, y más bien antecedente estilístico y moral de Quevedo.

Los exégetas le dan vueltas a cuál de todos los Cervantes es Cervantes. Berganza, uno de los perros del sombrío coloquio, dice odiar con todas sus fuerzas a los moriscos, y nos describe sus vicios; pero, en el capítulo LIIII de la Segunda Parte del *Quijote*, el personaje del morisco Ricote se levanta lleno de humanidad y nos transmite la inmensa tristeza del desarraigo, y la añoranza de la patria perdida, en algunas de las páginas más cargadas de emoción del libro: parece como si los personajes vinieran a desmentir con sus apariciones las ideas preconcebidas del autor; a uno le queda la impresión de que la novela es la forma en que el escritor las pone a prueba y contrasta. A quien crea que Cervantes es un casticista, defensor de la pureza de la sangre como valor social y partidario de la Inquisición (*«En materia de*

quemar herejes Cervantes era una salamandra tan inquisicionófila como Lope de Vega o Calderón», ha dicho Morel-Fatio de él), tiene que romperle los esquemas la lectura del *Retablo de las maravillas*, que hace un momento hemos calificado de la más demoledora denuncia de la estupidez que impregna un cuerpo social cuando se extienden la sospecha y el miedo.

Todo en Cervantes parece tener su envés: Preciosa, protagonista de *La gitanilla*; el niño Luis, nacido de la violación del aristócrata Rodolfo a Leocadia, en *La fuerza de la sangre*; Costanza, la protagonista de *La ilustre fregona*; Isabela, en *La española inglesa*; o Auristela y Periandro, en el *Persiles*, brillan por la nobleza de su origen, aunque la vida los haya llevado a situaciones por debajo de su posición social, pero eso no debe hacernos pensar forzosamente en un Cervantes convencido de que un abismo separa las castas, porque, en cuanto escarbamos en su obra, encontramos un poco por todas partes afirmaciones que nos llevarían a deducir lo contrario, y que dejan entrever ese renacentista nadie es más que nadie que impregna el humus de los textos cervantinos: el linaje lo construye uno mismo. Don Quijote le explica a Sancho: «*hay dos maneras de linajes en el mundo: unos que traen y derivan su descendencia de príncipes y monarcas, a quien poco a poco el tiempo ha deshecho, y han acabado en punta, como pirámide puesta al revés; otros tuvieron principio de gente baja y van subiendo de grado en grado, hasta llegar a ser grandes señores; de manera que está la diferencia en que unos fueron, que ya no son, y otros son, que ya no fueron*». Y en otros momentos: «*cada uno es hijo de sus obras*», o «*no es un hombre más que otro, si no hace más que otro*». El rústico Pedro Rana, en el entremés titulado *La elección de los alcaldes de Daganzo*, cuando expone su programa como alcalde muestra una inteligencia y una sensibilidad muy por encima de la de quienes están arriba: «*sería bien criado y comedido, / parte severo y nada riguroso; / nunca deshonraría al miserable / que ante mí le trujesen sus delitos; / que suele lastimar una palabra / de un juez arrojado, de afrentosa / mucho más que lastima su sentencia, / aunque en ella se intime cruel castigo. / No es bien que el poder quite la crianza, / ni que la sumisión de un delincuente / haga al juez soberbio y arrogante*». No hay personajes unívocos, ni debemos precipitarnos en juzgar mientras leemos, porque puede ser que nuestro personaje no sea exactamente lo que parece: resulta que nos conmovemos por el triste destino del enamorado Grisóstomo, que acaba de suicidarse, y denostamos a la cruel Marcela por su indiferencia, mientras escuchamos la narración de los pastores, pero, cuando ya hemos decidido nuestro dictamen, aparece, fascinante, la propia Marcela para convencernos de que a Grisóstomo nadie le dio motivos para su desesperación, y, en pocos momentos, sus palabras trastocan nuestra opinión y nos dejan con la idea de que estamos ante

una mujer libre, extraordinaria, y con la sospecha de que el suicida era más bien un iluso empecinado. Nadie es sólo uno. Las putas se ríen de don Quijote en la venta, pero también lo atienden cariñosamente y, halagadas por sus parlamentos, se sienten felices porque alguien las trata como señoras.

Aunque el tema de la fuerza e independencia de las mujeres de Cervantes merecería un estudio aparte. Con mucha frecuencia son ellas quienes toman la iniciativa, mujeres libres, que pueden ser de una entrega conmovedora o de una maldad casi infinita; grandes damas, hechiceras, muchachas sencillas o atrevidas: en el *Persiles*, Transila huye de su país porque no tolera la bárbara costumbre según la cual debe ser entregada a la lujuria de los familiares de su marido; la prostituta Hipólita se enamora de Periandro y envenena a Auristela para desfigurarla y arrebatarle su belleza; también Juana Carducha se enamora en Flandes de Tomás Rodaja, y lo envenena y vuelve loco, convirtiéndolo en ese licenciado Vidriera que dará título a la novela; la mora Zahara, en la comedia *Los baños de Argel*, se enamora de un cristiano, y le paga y mantiene con el propósito de escaparse de casa con él; lo mismo hace Zoraida, la hija del rico Agi Morato, transposición del personaje de la obra de teatro a una de las novelitas que encuentran lugar en el *Quijote* (I, XLI). Zoraida elige amante, patria, religión y nombre. Cuando, en la venta, alguien la llama por su nombre, protesta: «¡No, no *Zoraida: María, María* -dando a entender que se llamaba *María* y no *Zoraida.*» La obra de Cervantes está poblada por mujeres fuertes, independientes, rebeldes, altivas, o viciosas, muy alejadas del ideal de sumisión de la esposa cristiana: «*inesperto mozo*», llama la lasciva Rosamunda al bárbaro Antonio, al que -como la mujer de Putifar a José- asedia: «*Yo te adoro, generoso joven, y aquí entre estos yelos y nieves, el amoroso fuego me está haciendo ceniza el corazón. Gocémonos y tenme por tuya, que yo te llevaré a parte donde llenes las manos de tesoros.*»Cervantes sigue, y nos ofrece una escena inversa a la que podía esperar un lector de principios del siglo XVII: «*dio fin a su plática, pero no al movimiento de sus manos que arremetieron a detener las de Antonio, que de sí las apartaba». «¡No fuerces, oh bárbara egipcia, ni incites la castidad y limpieza deste que no es tu esclavo! ¡Tarázate la lengua, sierpe maldita, no pronuncies con deshonestas palabras lo que tienes escondido en tus deshonestos deseos.*» Antonio se quita de encima a manotazos a la mujer que lo asedia con evidentes deseos sexuales, y la amenaza: «*si no me dejas te quitaré la vida*».

La voluntad de desafío del novelista que sabe que se salva o condena en su propia literatura; y que su moral se expresa en la propia organización del texto, y no en un discurso que pide prestado al exterior, es la mejor lección que creo que puede extraer el novelista

contemporáneo de la literatura de Cervantes. Por definirlo con unas palabras de Carson McCullers que leí hace pocos días en el prólogo que Rodrigo Fresán ha puesto a la reciente edición de sus cuentos: «*La escritura no es sólo mi modo de ganarme la vida; es como me gano mi alma.*» Cervantes, que publica el grueso de su obra al filo de la sesentena, en el último tramo de su vida, se busca, melancólico, en la galería de sus personajes: ni los halaga, ni pretende ponerse por encima de ellos, por eso nos los ha dejado rebosantes de vida y los ha convertido en compañeros inseparables, porque acepta que el escritor no es uno u otro de los tipos que ha pintado en sus novelas, sino el interrogante que crece al moverse entre ellos; se busca a sí mismo abriéndose paso entre las razones de los otros, inquiere su forma de conducta entre las conductas ajenas, bracea en el mar de las opiniones de su época, entre las ideas en liza. Desde la irónica media distancia que le procura la experiencia de lo visto y lo vivido, y empapado de melancolía por lo que se le fue, asiste Cervantes a la representación interminable de una vida que a él se le escapa. Y, en la lucha por contar eso que se le escapa, debate con su propia obra, la enfrenta con las ajenas, discute los estilos literarios que se le ofrecen e intuye que no le sirven. Sabe que tiene que abrirse paso a través del bosque de formas inventadas, porque, para esa novela contemporánea que él busca y formula, no le vale ninguna de las respuestas ya dadas. Quien quiere contar su tiempo tiene que descubrir a la vez cómo contarlo. Yo creo que -recogiendo las palabras de la McCullers- esa azarosa búsqueda, que es callada lucha consigo mismo (el «*encontrarse a sí propio… por lo que tiene de problemático*», que decía Azaña), parece la forma en que Cervantes, que, al parecer ganó a duras penas su vida, gana su alma; y, de paso, nos ayuda a redimir la nuestra.

Munster, 1 de octubre de 2009

LA HORA DE OTROS

(REIVINDICACIÓN DE GALDÓS)

Sabía que sentir era una cuestión de costumbres, de imitación, de teatro.

TERRY EAGLETON,
El portero (Memorias)

1. UN ESCRITOR DE VUELO GALLINÁCEO

En una colección de artículos que Francisco Ayala escribió a partir de 1958 y publicó en 1974 bajo el título *La novela española: Galdós y Unamuno*, se refiere al «*clima*» desfavorable a Galdós que dominaba entre los escritores jóvenes cuando él publicó sus primeras obras, y que recibieron como herencia de la llamada generación del 98. El «*juicio*», son las palabras de Ayala, «*concordaba con las actitudes impuestas a los grupos juveniles por sus convicciones teóricas y su fiebre renovadora*». En efecto, buena parte de quienes habían llegado después de los noventayochistas consideraban -como lo habían considerado los propios componentes del 98- que los presupuestos estéticos de una nueva narrativa en España tenían que surgir al margen de Galdós, si no contra él; esquivándolo, cuando no enfrentándose a él, negándolo. A Ayala y a sus compañeros los caracterizaba (vuelven a ser palabras del propio escritor) «*la nota común de una acentuación de los valores formales acompañando o sirviendo a una pretensión de pureza en que se retorcía hasta la contorsión o se simplificaba hasta el amaneramiento, una literatura triturada y ya casi disuelta. Tales condiciones no eran, por cierto, las más adecuadas para apreciar a Galdós en simpatía, y ya podíamos algunos tener la sensación de su magnitud, que no por eso había de interesarnos. Nuestras convicciones teóricas impedían que nos interesara*».

El desprecio por la obra de Galdós ponía de acuerdo a rancios monárquicos y clericales con vanguardistas parnasianos, simbolistas y modernistas; a asiduos de misas, procesiones y novenas con fumadores

de pipas de kif, bebedores de absenta y frecuentadores de prostíbulos, e incluso con esos enfermos del alma que fueron los noventayochistas, consiguiendo el consenso de una tribu disforme: Galdós se había convertido -ya en sus últimos años de vidaen paradigma de una literatura sin ambición estética, de estilo rasante (de vuelo gallináceo hubiera dicho el propio Galdós) y torpe, tan falto de matices como carente de profundidad psicológica. Valbuena dice de él: «*uno de los autores más pobres de expresión externa*», y apuntilla: «*su carácter, su gesto también eran pobres, como su estilo*». En los primeros años del siglo XX, la obra del novelista más popular de la España de fines del XIX no complacía ni a las élites del poder político, económico y religioso, ni a las vanguardias del gusto. Hasta la llegada de la guerra civil, sólo a un pequeño grupo de jóvenes escritores de vocación populista, o abiertamente proletaria, que empezaron a publicar a fines de la dictadura y en los primeros años de la República, les interesaba la mirada de Galdós, el «*garbancero*», el «*chapucero*». Para los demás, leerlo era un modo casi inequívoco de cerrarse las puertas que conducían al parnaso.

La guerra civil española -y la Segunda Guerra Mundial que la sucedió sin interrupción- sacudió los valores estéticos de buen número de escritores y novelistas, «*operando*», volvemos a las palabras de Ayala, «*un cambio de clima espiritual*». La literatura pura, la pirueta estética, la «*pretensión de pureza en que se retorcía casi hasta la contorsión*», la escritura autofágica, se mostraron repentinamente frágiles, y sobre todo intrascendentes, para quienes buscaban encontrar un sentido a aquella cadena de explosiones. Además de poner en evidencia el papel que juegan las ideas en los momentos más tensos y las perversas relaciones que se establecen entre literatura y política, la guerra devolvió al primer plano literario la temática central de la narrativa galdosiana. Los avatares de aquellos años convulsos levantaban una nueva cota desde la que mirar a Galdós.

En el bando republicano, durante la guerra y también desde el exilio, se echó mano de él para colmar el ajustado ropero literario con el que se contaba a la hora de construir una epopeya al servicio de la moral de los combatientes: el romancero y Lope, por su frescura de estilo; la novela picaresca, Cervantes y *La Celestina*, por su capacidad para mirar vitriólicamente desde abajo. Y, como continuador de esa tradición popular y realista, Galdós, con su poderosa reflexión sobre la historia española, su concepto de pueblo como motor, la textura de sus valores cívicos y republicanos, e incluso sus declaraciones y gestos de apoyo de última hora a los socialistas y a Pablo Iglesias, resultaba un referente imprescindible para el bando gubernamental, el de los perdedores; mientras del otro lado, gongorinos y garcilasistas se esforzaban por apuntalar la altiva distancia de las viejas élites y -

concluida la guerra- por ponerles pedestal a las que acababan de surgir como vencedoras, arrinconando de nuevo a Galdós, de nuevo considerado populachero y anticlerical, precursor de la panoplia de valores republicanos que ellos habían combatido. Claro que, al hablar de él, volvían a encubrir la antipatía ideológica y el desprecio hacia sus ideas con el viejo motivo noventayochista de la falta de recursos en lo estético. Era la hora de gongorinos y garcilasistas, de una literatura con pretensiones preciosistas que miraba al viejo imperio porque era anuncio del nuevo que iba a instaurarse. Sin embargo, algunos novelistas que -desde los presupuestos del falangismo- intentaban apartarse de la prosa resonante del Siglo de Oro y el barroco, y devolverle a la novela el rumor de la calle, acababan tropezando con Galdós, aunque fuera para darle la vuelta como a un calcetín, convirtiendo el pueblo en horda, en chusma; y sus valores cívicos, en sospechosos viveros del desorden: el Foxá de *Madrid de corte a checa*; los libros de Concha Espina; o las novelas cuarteleras de García Serrano devolvían al campo de batalla a Galdós, que llevaba muerto unos cuantos años. Incluso en la España franquista resultaba difícil escribir novela sin tropezar con el gigantesco muro de la obra de Galdós.

Al oficialismo del nuevo régimen salido de la guerra, podría decirse, sin caricaturizar demasiado, que, del escritor canario, sólo le gustaba la palabra «*nacionales*» que adjetivaba sus episodios, y la posibilidad de etiquetarlo con el marchamo del patriotismo, de un españolismo impostado que limitaba con lo xenófobo y que se extraía leyendo sesgadamente los primeros episodios en los que narra la batalla de Trafalgar y la guerra de la Independencia y alguno de cuyos párrafos -el noble pueblo español unido contra el invasor gabacho- se nos leía a los escolares de entonces con la intención pedagógica de mostrarnos que por la patria había que darlo todo, incluso la vida. A Gabriel Araceli, el intrépido protagonista de la primera serie, se le ponía en el censo de niños patrióticos, con el del tambor del Bruc -el pastorcillo que asustó a los franceses gracias al eco que las montañas de Montserrat devolvían de su redoble, y que hicieron creer a los invasores que avanzaba contra ellos un ejército-; Luisito Moscardó, el hijo que el general defensor del Alcázar de Toledo consintió en sacrificar antes que rendir la fortaleza a las hordas rojas; y, saltando siglos en la historia, dado que el alma española permanecía inmutable en el tiempo, se le emparentaba igualmente con el también mártir hijo de Guzmán el Bueno: en todos los manuales de historia de España que estudiábamos aparecía la imagen en la que Guzmán arrojaba su propio cuchillo desde lo alto de la muralla de Tarifa para que los musulmanes procedieran al sacrificio del inocente cuya vida ofrecían a cambio de la entrega de la plaza.

A ningún maestro se le ocurría leernos, ni recomendarnos que leyéramos, al Galdós de las últimas series de los *Episodios* o el de las *Novelas contemporáneas*: vigorosos diagnósticos de un país corrompido en el que reinaba la apariencia, la mentira, un retablo de las maravillas en el que el dinero convertía en aristócratas a carniceros y prestamistas; las señoras de alta sociedad se prostituían por una entrada de teatro y un lazo de seda francesa para su vestido; los políticos estaban más preocupados por sus negocios que por el bien común; los maestros enseñaban la mentira, y los literatos revoloteaban entre los escotes de las aristócratas, preocupados por las buenas maneras, y usaban las piruetas de la lengua para tapar la desoladora verdad del tiempo que les había tocado vivir. Nadie nos leyó ni nos animó a leer al Galdós del cesante que se suicida en un sórdido descampado, porque está harto de vivir en un país de pillos en el que la honradez ha sido condenada a consumirse de hambre; del aristócrata que se arroja por el balcón porque no soporta una farsa en la que ni siquiera las apariencias de vieja dignidad se mantienen, arrolladas por la fuerza del dinero; del militar que se descerraja un tiro en el cuartel porque no soporta tener que dispararles a quienes piensan como él; el novelista de una España poblada por locos, cínicos y oportunistas.

Mientras que los noventayochistas -con la excepción de Antonio Machado- habían acabado aportándoles a los vencedores de la guerra civil los imaginarios de Castilla como bandeja del espíritu, y del paisaje castellano como exudación del alma española, Galdós, en el armario de los símbolos del nuevo régimen, formaba con los anticlericales Blasco Ibáñez y Clarín un peligroso trío al que bañaba una oscuridad, entre sexual y social, herencia literaria de Zola, y de Dostoievski, en agrio contraste con el brillo cándido con el que se identificaba lo genuinamente español. Los tres se situaban en los antípodas de la nueva maraña retórica que se esforzaba por unir el noventayocho con el renacimiento, y el raquítico imperio recién instaurado con aquel otro del siglo XVI en el que no se ponía el sol. Aún recuerdo cómo me turbaron las primeras lecturas de Blasco, cuánta inquietante vida encontraba un niño de la España franquista en *La barraca*, en *Cañas* y *barro*, en *Arroz y tartana*, libros leídos clandestinamente en pesadas siestas de verano; de pequeño, oía hablar de Blasco como de alguien a quien había que leer a escondidas, del mismo modo que se practicaban a escondidas determinados juegos. Los valores de Blasco, con su dosis de violencia populista y su anticlericalismo, habían sido asumidos en la Valencia de antes de la guerra por una inquieta burguesía laica, y por las clases bajas, unos y otros veneraban sus libros como enunciación de una verdad política y social, y ese mito seguía trabajando en la memoria colectiva durante

el franquismo. También el empuje de la obra de Clarín entraba a saco en el ambiente pudibundo de aquellos años. No se me olvida la emoción con que llegué a las últimas páginas de *La Regenta* la primera vez que la leí. Creo que fue uno de los primeros libros en los que sentí que me cegaba por igual el brillo de lo que me contaba que las palabras con que me lo contaba. Por decirlo con la terminología de hoy, fue de los primeros libros en que admiré el estilo, en que me di cuenta de que la fuerza de lo que contaba la novela era inseparable del mecanismo de la propia narración. Pero el papel que pudieran tener Clarín y Blasco en la formación del gusto de un muchacho a fines de los cincuenta y en los primeros sesenta no viene hoy al caso. Lo que quiero expresar aquí es que, si Clarín y Blasco tentaban al lector con destellos de lo prohibido, incluso -en muchas de sus páginas- con lo que se consideraba abiertamente inmoral o subversivo, Galdós ni siquiera contaba con ese añadido extraliterario: en la imagen que recibíamos de él no había nada propiamente excitante: era nada más que un escritor de pobre estilo y carente de finura. Como decía Valbuena, «*su carácter, su gesto, también eran pobres*».

En 1954, escribía Cernuda: «*Se ha repetido que Galdós no sabe escribir, que no tiene "estilo". No sé qué llamarán estilo quienes tal cosa dicen. Galdós creó para sus personajes un lenguaje que no tiene precedentes en nuestra literatura, ni parece que nadie haya intentado continuarlo o podido continuarlo*», y también: «*Si algún escritor español moderno tiene la talla y las proporciones de nuestros mayores clásicos, ése es Galdós.*»Unos años antes, en 1945, en su *Discurso de la novela española contemporánea*, Max Aub colocaba a Galdós en el núcleo genético de la nueva narrativa, una corriente que pasaba coherentemente -una vez más- por la picaresca, *La Celestina* y Cervantes, y que él, Galdós, condensaba. No hay que olvidar que el propio Aub había sido antes de la guerra uno de los defensores de la literatura ensimismada que preconizaban los orteguianos, un egotista admirador de las vanguardias del arte deshumanizado, como reflejan sus primeros libros: *Fábula verde, Geografía*, o la primera versión de la *Vida y obra de Luis Álvarez Petreña*. En 1954, el mismo año en que Cernuda publicó su encendida defensa de Galdós, Aub le dedicaba *Las buenas intenciones*, una novela en la que quería mostrar la vigencia del realismo como «*respuesta al presente*», por decirlo con la fórmula que Casalduero empleó para definir los *Episodios nacionales*. Aub le rendirá abundantes homenajes a lo largo de toda su obra, incluido el vivo diálogo que, en *La calle Valverde*, otro libro de marcado carácter galdosiano, mantienen dos de sus personajes, Jaime Bordes y Carlos Santibáñez, y que dice así:

-Quisiera escribir una novela, una gran novela; la gran novela de

nuestro tiempo, como hizo Galdós la del suyo. Y me sale entre Felipe Trigo y Ricardo León. La voluntad no basta.

-Siempre te gustó demasiado Galdós.

-Tanto como a ti Baroja.

-Sigo en las mismas.

-Y yo. Lo de Pío no son novelas, es él, visto de un lado y de otro. El lector acaba sabiendo de memoria quién, cómo es: sin mayor interés (…) don Benito era otra cosa. Ahí están sus personajes, vivos y coleando. ¿Quién los olvida?

-Tampoco los de Pío.

-Menuda diferencia. ¿Qué pesará Paradox frente a Miau o Torquemada?

En realidad, todo el Aub de la posguerra será herencia de Galdós.

Si los escritores de la República y el exilio habían cambiado su percepción de Galdós, en el interior sin duda Ortega -el representante del gusto más cosmopolita- no debía de verle la gracia a un novelista que había escrito su obra despojándose de los coturnos, poniendo el pie a ras de suelo y con la mirada atenta al exterior.[12] Los orteguianos -sin haber aprendido gran cosa de la historia de la que habían recibido un cruel zarpazo- repetían las cantinelas de su maestro, que había pontificado la altiva *boutade* de que «*todo lo exquisito* -¡*qué le vamos a hacer*!- *es socialmente ineficaz*», y se había quedado tan pancho. Ortega despreciaba el realismo. Al hablar de la novela picaresca, había diagnosticado: «*no tiene independencia estética; necesita de la realidad fuera de ella, de la cual es ella crítica, de la que vive como carcoma de la madera*». Negaba con esas palabras una tradición que -como bien había visto Aub- venía del *Lazarillo* y de *La Celestina*. Y que pasaba ineludiblemente por la obra de Galdós, la imponente carcoma nutrida en el gran vertedero nacional. Para Ortega, el realismo tenía la espesura de lo cotidiano, recogía el alpechín de la vieja España, que él tanto despreciaba.

Sin embargo, en aquellos años no todos eran orteguianos o falangistas sobre la piel de toro. Desde la maltrecha resistencia interior, un activo e inquieto núcleo de novelistas volvía a recogerse bajo la sombra de Galdós para proclamar la reconstrucción de una narrativa de corte realista y cargada con un decidido afán de denuncia (*«contar, mediante la ficción novelesca, la verdad de lo que pasa»*), a la que, siguiendo el modelo de Lukács y las consignas soviéticas, llamaban realismo social, aunque sus referentes fueran más italianos y americanos que soviéticos: Steinbeck, Dos Passos, Hemingway, Upton Sinclair y Sinclair Lewis; Silone, Vittorini y Pratolini, y, muy especialmente, Pavese. Me refiero a gente como Antonio Ferres,

Alfonso Grosso, Ramiro Pinilla, Jesús Fernández Santos o el Caballero Bonald de *Dos días de setiembre*. Resultaban también detectables no pocos rasgos galdosianos en autores que -a fines de los cincuenta y principios de los sesenta- investigaban nuevas formas de realismo, como Ferlosio (*El Jarama*),[13] Aldecoa, Hortelano, Martín Santos (*Tiempo de silencio*), o Juan Goytisolo (*Señas de identidad*). Algunos de los más logrados aciertos de estas dos últimas novelas -como el desdoblamiento del narrador en un tú imprecativo- vienen de los poemas de Cernuda, quien, a su vez, se lo había encontrado en ciertos textos galdosianos como -por poner sólo un ejemplo- las discusiones que narrador y personaje mantienen en *La desheredada*, antecedente, también, de la *nivola* de Unamuno, y de los personajes en busca de autor de Pirandello que tanto seguían dando que hablar todavía en mi adolescencia. También se escucha -por poner sólo un par de ejemplos- un rumor de fondo galdosiano en el Marsé de *Últimas tardes con Teresa* y *Si te dicen que caí*, así como en el proyecto novelístico completo de Vázquez Montalbán. Pero ese brote realista, con lo que suponía de rehabilitación de Galdós, duró poco. Su influencia ya no les llegó a los novelistas que empezaron a escribir a mediados de los setenta. Resulta curioso que, en ninguno de ellos (los novelistas de la que puede considerarse mi generación), se detecte una declaración de deuda, de afecto o simpatía hacia Galdós.

Joan Oleza ha explicado muy bien el repentino desprestigio del realismo en España durante aquellos años en su artículo titulado *Galdós frente al discurso modernista de la modernidad. Por una lectura compleja del realismo*. En España, la fiebre de la novela como arma de denuncia -llegada, al tiempo que el cine neorrealista, sobre todo desde Italia- fue puesta enseguida en cuestión por quienes seguían las nuevas teorías de Barthes y del grupo Tel Quel, que ironizaban sobre el valor performativo con que los novelistas sociales querían cargar sus libros, convirtiéndolos en parte de la maquinaria transformadora del país. Los telquelianos (son palabras de Oleza) proclamaban «*la autosuficiencia del lenguaje poético y la clausura del texto artístico respecto a la realidad y la vida*». Esa visión de la literatura, tan a contrapelo de la agitación política que crecía en España, curiosamente la defendieron algunos de los que habían sido máximos ideólogos y formuladores del código estético del realismo social. Cargados de prestigio en las terminales culturales e inesperadamente dimitidos de su tarea de guías del arte al servicio de la revolución, gente como Castellet o Goytisolo emprendieron una activa batalla por imponer el nuevo estilo llegado de Francia, que encontraba afinidades en la narrativa que, desde unos años antes, practicaba Juan Benet (*Una tumba* data de 1969), quien calificaba la novela realista de «*novela informativa*» y afirmaba tajante: «*La novela informativa ha terminado (…) Murió el naturalismo y se agotó*

la novela realista y social -porque su información interesa a muy poca gente-[14] *sin dejar otra huella que un breve momento febril y una secuela de fraudulentas intromisiones que se avergüenzan de ser consideradas como arte, pero que tampoco se atreven a asumir la función informativa con toda la franqueza que para eso se requiere.*» La conclusión era que «*la cosa literaria sólo puede tener interés por el estilo, nunca por el asunto*».[15] En la zona fronteriza entre los ex realistas telquelizados y el solitario Benet, se nutre un grupo de jóvenes escritores que busca sus raíces en el universo literario que simbolistas y modernistas tejieron a principios de siglo. A esos recién llegados, por los que se interesó enseguida Castellet, se los conoció como *novísimos* (el núcleo central se articuló en la antología que elaboró el propio Castellet y tituló *Nueve novísimos*) y también como *venecianos*, por su reivindicación de una estética de corte preciosista y *penchant* decadente. Escribe el propio Oleza: «*El triple frente configurado por la evolución interna de ex-realistas como Goytisolo, Barral o Castellet, novísimos como Gimferrer o Azúa y partidarios del gran estilo como Benet reivindicaba la herencia simbolista-modernista, proclamaba la emancipación del lenguaje poético, dentro de la emancipación general del lenguaje con respecto a la realidad, se pronunciaba por la vanguardia como experimentación más que como ruptura ideológica, y sometía a la realidad española contemporánea a un estado de clandestinidad literaria. Todo lo real era susceptible de sospecha.*»

El concepto de lo literario como valor autónomo se colocó en el centro de la escritura de los setenta, y se recuperó o revitalizó el tema del yo con mayúsculas, denostado por el realismo social, pero que tan de moda estuvo antes de la guerra y que emparentaba a los jóvenes con la vieja aversión de Ortega hacia la literatura como carcoma que se nutría del exterior; y también con el espíritu autofágico de los noventayochistas, por más que los referentes que utilizaban los recién llegados eran sobre todo extranjeros, ya que librarse de la pastosa realidad cultural de España era una de sus más vivas aspiraciones. En ese ambiente no puede extrañar que el juicio sobre Galdós volviera a coincidir con el que mantenían los escritores de los años del primorriverismo y que Ayala describió en las palabras con las que he iniciado estas líneas.

Cernuda había definido lo que separaba a Galdós de los aspavientos existenciales del noventayocho y, de paso, lo que lo enemistaba con las élites estéticas: «*La discreción de Galdós, como escritor, con respecto a su persona, le perjudica entre nosotros, ya que su honestidad de artista le impidió utilizar su obra para hablar de sí y hacer en ella su propio reclamo como han hecho hasta la náusea las gentes del 98.*» Pero esos textos de Cernuda se leían poco entre jóvenes escritores

de los setenta. Los partidarios de la obra pura -de estirpe nada más que literaria, carcoma de nada que no fuera ella misma, hubiera dicho Ortega- se miraron pronto en la figura de Benet, un solitario faro que proclamaba que la nueva narrativa debía levantarse sobre un estilo elevado, literatura con coturnos (así lo planteaba en *La inspiración y el estilo*), en vez de pensar que el estilo es instrumento que captura y desarrolla el tema, que es precisamente lo que uno aprende al leer a Galdós. Las teorías y la práctica de Benet y las de Galdós eran irreconciliables.[16] Agudo observador, y consciente de su papel de guía estético, Benet arrojó -con abundantes declaraciones y gestos- unas cuantas brazadas de leña sobre la hoguera en la que ardía la obra de Galdós, certificando -*à rebours*- que seguía siendo necesario quemar el *ninot* del novelista como paso previo para poner los cimientos de una nueva narrativa española. En 1983 -y de nuevo me reencuentro con la cita en el imprescindible texto de Oleza-, ante la solicitud de un artículo sobre Galdós por parte de Pedro Altares, Benet respondió con una carta airada en la que, entre otras cosas, declaraba: «*Mi aprecio por Galdós es muy escaso, solamente comparable -en términos cuantitativos- al desconocimiento que tengo de su obra, a la que en los últimos años me he acercado (…) tan sólo para cerciorarme de su total carencia de interés para mí (…) N(o) le sorprenderá (…) que observe el culto a Galdós (…) como una desgracia nacional.*»[17] Por supuesto que la mayoría de los jóvenes discípulos de Benet tampoco había leído a Galdós, o no lo había leído lo suficiente. El nombre de Galdós era sólo *un mot de passe* invertido, un ensalmo, eso que ahora llaman un *mantra*. La figura del viejo novelista no le servía como icono de ninguna modernidad a un grupo de jóvenes que buscaba separarse de sus padres, apresados aún en la sorda dinámica de vencedores o vencidos, y aspiraba a hacerlo sin tener que llevar a cabo el pesado ajuste de cuentas con la historia: como en la preguerra, el egotismo y la pulsión de una estética que creciera desde sus propias fuerzas volvían a ser refugio generacional. La literatura como fortaleza contra la historia. Esa reacción de los recién llegados a la plaza literaria encontraba un ambiente propicio en las estrategias de la triple alianza para la que -volvemos a Oleza- «*Todo lo real era susceptible de sospecha. La agresividad desencadenada contra el realismo social de los 50 suscitó una prevención generalizada contra toda actitud realista, fuera social o no. El concepto mismo de realismo quedó maldito y a los novelistas les hacía despertarse sobresaltados, por la noche, la pesadilla de haber sido acusados de realistas no de forma muy distinta a como el ruido de pisadas y el temor a la brigada político social despertaba aterrorizados a los militantes antifranquistas. Galdós fue confinado en Siberia y excluido del canon modernista*». Si a algunos jóvenes la búsqueda los dirigió hacia la literatura pura de alto vuelo benetiano, muchos de aquellos

resacosos del sesenta y ocho y -por qué no decirlo- medrosos ante el agrio giro de la agitación política, pudieron convertir -al amparo de las nuevas tendencias- en mal del espíritu, en indefinido mal moral, lo que era hosco pasto social para la carcoma realista. Practicantes de la juguetería literaria, o, en el mejor de los casos, del existencialismo, y de sus diversas variantes epigonales, introdujeron en su agenda a Baudelaire (no al airado Baudelaire de la revolución en la calle, sino al que cultiva las flores del mal en la caldera del infierno), Rimbaud, Pound, Mallarmé, Joyce, Kafka o Proust. Sin saberlo, sólo se limitaban a añadir algún nombre al canon que ya manejaron sus abuelos en las primeras décadas del siglo. Practicaban una literatura de la forma cargada a veces con la pila voltaica de la angustia vital socialmente inocua (vencía el Albert Camus torturado al militante Sartre), que al régimen le venía bien, y de la que incluso la Iglesia católica intentaba sacar su pedazo de tarta: en el último recodo del camino, reaparecía el tortuoso Dios de Unamuno. Recuerdo cómo en las veladas literarias de las que fui testigo en mi temprana juventud se discutía sesudamente acerca de si Camus buscaba a Dios a ciegas o a sabiendas, si creía a su manera o era agnóstico; y también se discutió mucho en la España de entonces sobre si el Godot al que esperan los protagonistas de la obra de Beckett era precisamente Dios. El nuevo movimiento cambiaba también el canon estético de otras artes, como el cine: frente al neorrealismo, se aplaudían ahora los atormentados mundos interiores de Antonioni y Bergman. Y se leían los suntuosos *Cuatro cuartetos* de T. S. Elliot con la misma avidez con que se recorría el monótono camino de Kerouac; *Justine, Las canciones de Bilitis* y *Los cantos de Maldoror* encontraban su hueco en la biblioteca de los jóvenes escritores al lado del voluminoso estudio de Charles Moeller sobre literatura y cristianismo que les había recomendado unos años antes su jesuítico confesor. Todo cabía en el espacio de la vida interior. Lo cierto es que el canon literario español de esos años se aleja cada vez más del efervescente discurso político, cuando no se enfrenta abiertamente con él. A un periodo de agitación social se corresponde una literatura que reclama su derecho a librarse de todo vínculo con el entorno. En su reivindicación por adentrarse libre de ataduras en la geografía de la belleza, esa nueva literatura abre la agria discusión en torno al estatuto literario de colaboracionistas como Pound, Céline, Drieu o Cioran, representantes de un mal que destella belleza e inteligencia, y declara caduco el concepto de compromiso ético, que había llevado a los socialrealistas a leer las obras de Lukács, Brecht y Sartre, pero también las teorías de Goldmann, Bajtín, Macherey o Tinianov.

Otros jóvenes escritores encaminaron su desazón generacional hacia rebeldías de sustrato más o menos místico, con terminales en la

química y varaderos en la playa de los movimientos *beatnik*: escrituras como las de Poe, Rimbaud, Lautréamont, Sade, Genet, Bataille, la novela gótica y Lovecraft alternaban con Marcuse, Kerouac, Burroughs, Gide, o incluso el brujo Carlos Castaneda, y servían como refugio a un movimiento que indagaba también en las experiencias estupefacientes de De Quincey, Cocteau o Benjamin, autores que poco tenían en común, pero que les brindaban a los nuevos escritores un catálogo de subversiones varias que les permitían levantarse sobre lo existente sin realizar el pesado ajuste de cuentas con la historia en el que aún se debatían sus padres, como vencedores o vencidos. La literatura se convierte en un estupefaciente capaz de disipar la niebla gris del franquismo, sin emprender la tarea, a la vez pesada y peligrosa, de pelear contra él. Por supuesto que, en ese concepto de literatura como puerta que abre mundos situados detrás, por encima o por debajo de éste, lo galdosiano -esa discreción sigilosa con que Galdós trabaja como forense su obra, hurgando en el cadáver de la historia- tenía poco que decir: los jóvenes escritores buscaban una modernidad que no imaginaban que podía surgir de las páginas del garbancero. Se confundía a Galdós con la España sombría que él había denunciado. Ya he apuntado que, en quienes empezaron a publicar por aquellos años, no creo que pueda encontrarse una sola declaración de gratitud o afecto hacia Galdós. Entre unos y otros habían conseguido silenciarlo, hacerlo antipático, o aún peor, anodino, invisible para las nuevas generaciones. Para quienes sí que lo habían leído, el nife de la discusión sobre Galdós tenía siempre como telón de fondo la imposibilidad de leer sus novelas sin enfrentarse a la idea de que literatura y alma -en el mismo paqueteson frutos excedentarios de la economía, sedimentos de tiempo, lo que no permite que su obra sea leída sin asomarse al exterior, porque, como decía el tan reaccionario como lúcido Menéndez Pelayo, «*España está íntegra en sus libros*». La narrativa que saliera de él sólo podía hacerlo en esa lucha con la historia de la que los nuevos narradores habían dimitido. Imagino que ha sido eso, y no su falta de estilo, lo que tanta irritación ha provocado siempre en su obra. En cualquier caso, digamos que el camino que emprendió la nueva narrativa en España pasaba por dejar al margen a su mayor novelista. No parece imaginable que la novela inglesa hubiera decidido borrar a Dickens, la francesa a Balzac y la portuguesa a Eça de Queiroz. España era diferente incluso cuando decidía emprender el camino de la modernidad.

«*Dicen que Galdós no tiene estilo*», se quejaba Cernuda, que sabía que, probablemente, desde *La Celestina* y Cervantes (la criada de Rufina, la hermana de Tormento que aparece vendiendo chucherías a las señoras y alcahueteando, se llama precisamente Celestina), no

puede hablarse de un lenguaje más ajustado, de una variedad de estrategias más compleja y más completa, porque lo que Galdós dinamita por principio es precisamente la literatura como estilo: su prosa se pone al servicio de lo que cuenta, teje una sensible tela de araña que se adapta a la presa, envolviéndola con su invisibilidad, y lo hace de forma tan perfecta que en la trampa cae no sólo el lector de a pie, sino también el crítico que no se da cuenta de ese continuo despliegue de cambiantes e invisibles estrategias. Me atrevería a decir que Galdós carece de estilo porque los tiene todos. A los vanguardistas que despreciaban al garbancero Galdós y veían en la deconstrucción del *Ulysses* de James Joyce algo así como la muestra de un arte autónomo y perfecto, Cernuda les advertía de su miopía. Para él, Galdós ha anticipado el monólogo interior «*dejando hablar a sus personajes y esquivándose él*». Se burla de algún crítico español que acusa al novelista de falta de estilo mientras (son palabras suyas) «*se pasma (sin haberlo leído) ante el Ulysses*». Cernuda, ese poeta tan cuidadoso del estilo, declara en el *Díptico español* que, de España, sólo se ha llevado la lengua, y esa lengua la encarna en una conmovedora enumeración de los personajes de Galdós, y en los libros de Cervantes: «*La real para ti no es esa España obscena y deprimente, / Sino esta España viva y siempre noble / Que Galdós en sus libros ha creado. / De aquélla nos consuela y cura ésta.*»

Resulta curioso que, en la efervescencia esteticista de la década de los setenta, Cernuda -que ponía las introspecciones de Torquemada como antecedentes de las de Molly en el *Ulysses*- fuera exhibido como modelo de estilo elevado por los antigaldosianos. Su condición sexual y la cuidada orfebrería de poemas como *Luis de Baviera escucha Lohengrin* o *Birds in the night* lo ponían al servicio del malditismo que se incubó por entonces, y que olvidaba la furia iconoclasta de su poesía, tan apegada a la realidad del tiempo que le tocó vivir (Baudelaire o Genet pasaban por tamices parecidos). Hacía ya unos cuantos años que el propio Ayala había reconocido el error de su generación al adorar a Joyce y a Proust y menospreciar a Galdós. En su madurez, Ayala encuentra paralelos entre Galdós y Proust. Advierte que el autor de *En busca del tiempo perdido* coincide casi palabra por palabra con algunos de los fragmentos de *Fortunata y Jacinta* considerados por los críticos «*más desagradablemente naturalistas*». En este párrafo que Galdós incluye en *El amigo Manso*, «*un fuerte olor de café retinto, que se asociaba entonces a todas las imágenes, ideas y sucesos de familia y aún hoy viene a formar el fondo de mi memoria, siempre que repite aquellos días, como un ambiente sensorio que envuelve y perfuma mis recuerdos*», hay un presagio de lo que un cuarto de siglo más tarde Proust pondrá en marcha con su magdalena, el resorte sensual que mueve toda la maquinaria de su novela. Hoy nos sorprende que

alguien pueda declararse proustiano y despreciar a Galdós; que pueda apasionarse leyendo el tortuoso ascenso a la nobleza de Madame Verdurin y no sienta nada con los avatares sociales de las Miau, de doña Rosalía Pipaón de la Barca, de Francisco Torquemada y de las Cruz del Águila; conmoverse con los fatídicos celos de Swann y quedarse frío ante los que siente Maximiliano Rubín, que nos cuenta que sospecha de Fortunata, diciéndonos: «*No lo puedo explicar; era como huellas dejadas en el aire, como un olor, como el molde de un cuerpo en el ambiente*»; ni creo que a ningún proustiano pueda parecerle desajustada la descripción de la pulsión sexual que en la pobre Luisa Villaamil desata el cínico Víctor Cadalso: «*cuando él no estaba presente*», nos cuenta el novelista al que se acusa de no tener estilo, «*llamábalo a gritos. Por una de esas perversiones del sentimiento que no se explican sin un desorden cerebral, su hijo llegó a serle indiferente; trataba a sus padres y a su hermana con esquiva sequedad. Toda la atención de su alma era para el ingrato, para él todos sus acentos de amor, y sus ojos habían eliminado cuantas hermosuras existen en el mundo moral y físico, quedándose tan sólo con las que su exaltada pasión fantaseaba en él.*»[18] En una obra tan extensa como la suya, puede haber caídas de tono o de pulso literario (no tantas como podría suponerse, la verdad; no hay en él ese desperdicio de novelas enteras que encontramos en Balzac). El obstáculo que Galdós les ponía a ciertas escuelas estéticas finalmente no parece que fuera una cuestión de estilo, sino más bien de punto de vista.

2. EN LA TELA DE LA ARAÑA

> Si alguien decide llamar al mar Neptuno, a las mieses Ceres, y prefiere usar el nombre de Baco en vez de designar el vino con un vocablo propio, concedámosle decir que el orbe terráqueo es la Madre de los Dioses, con tal que en la realidad se guarde de contaminar su espíritu con una torpe superstición.
>
> LUCRECIO, *De rerum natura*

En 1909, en la tardía *El caballero encantado*, Galdós pone en boca de uno de sus personajes: «*El abuso de las pompas rituales es uno de mis mayores suplicios en la época presente… Así los que dirigen el nacional cotarro, como la turbamulta gregaria que se deja dirigir, viven en un mundo de ritualidades, de fórmulas, trámites y recetas. El lenguaje se ha llenado de aforismos, de lemas y emblemas; las ideas salen plagadas de motes, y cuando las acciones quieren producirse, andan buscando la palabra en que han de encarnarse y no acaban de elegir…*» Habían pasado dos largos decenios desde que el novelista se reclamara

naturalista, pero sus palabras seguían ajustándose bastante bien a la entrada de la palabra naturalismo que da el diccionario *Littré*, y que recoge Ayala en el artículo sobre Galdós que venimos comentando. Dice así: «*attachement à la reproduction de la nature sans idéal*», lo que, según ve con agudeza Ayala, para un seguidor de Auguste Comte -como lo fueron Proust y Galdós, cada uno a su manera- quería decir: «*sin las ilusiones propias de los dos estados, teológico y metafísico, que preceden al positivo*». Las ideas de Zola seguían bien prendidas en Galdós y tenían no poco que ver con ese concepto que Marx había definido como ideología. Victor Hugo lo había llamado sencillamente retórica, y en *Los miserables* había dicho que la revolución era pasar de la retórica a lo real. Me acordaba de eso hace unos días, mientras pensaba en escribir estas líneas, al leer casualmente unas declaraciones que el pintor Francis Bacon le hizo a Hugh M. Davies en 1973 y que aparecen en el catálogo de la exposición *Lo sagrado y lo profano* que montó el IVAM de Valencia en el año 2004. Decía así Bacon: «*El verdadero arte es siempre una manera de concentrar; reinventar lo que llamamos el hecho, lo que conocemos de nuestra existencia; una reconcentración, inventar tu modo de crear, de presentar hechos, de rasgar el velo que adquieren los hechos a través del tiempo. Las ideas siempre acaban adquiriendo velos de apariencia, las actitudes que adquieren las personas de sus tiempos y de otros anteriores; los verdaderos artistas rasgan el velo.*» Rasgar el velo que oculta o difumina, pasar de lo retórico a lo real, mirar sin las ilusiones propias de los estados metafísico o teológico; en Bacon, como en Galdós, el arte está ligado a una estrategia de conocimiento, a la necesidad de enfrentarse a algo que se cubre y oculta con puntos de vista de circulación cotidiana, con palabras gastadas que dejan caer su pátina sobre el significado hasta borrarlo. Zola decía que toda obra de arte se levanta contra la convención.

Hablando del Che Guevara y de los diarios que escribió poco antes de que lo mataran en una emboscada, nos cuenta Ricardo Piglia en un libro que se titula *El último lector* que este hombre de acción seguía leyendo en plena selva boliviana, mientras empuñaba las armas, ya con escasas esperanzas de que estallara la revolución, y más bien huyendo de sus implacables perseguidores. Leía a Jack London, autor al que admiraba mucho, y en la última carta que les escribió a sus padres cita el *Quijote: «Otra vez siento bajo mis talones el costillar de Rocinante, vuelvo al camino con mi adarga al brazo*», les dice. Piglia no destaca aquí el quijotismo en el sentido en el que suele hacerse, y que trata del idealista que se enfrenta a lo real, sino que se refiere a esa otra forma de quijotismo que consiste en ligar la literatura y la vida, de modo que la vida se completa con un sentido que se toma de lo que

se ha leído en una ficción. «*En esa imagen que Guevara convoca en el momento en el que imagina que va a morir*», dice Piglia, «*se condensa lo que busca un lector de ficciones; es alguien que encuentra en una escena leída un modelo ético, un modelo de conducta, la forma pura de la experiencia.*»

Coincide Piglia con Lionel Gossman, que en *Between History and Literature* afirma que, en las sociedades laicas, la lectura literaria ha sustituido a la enseñanza religiosa en la construcción de una ética personal. Manolito Peña, el galdosiano personaje de *El amigo Manso*, ve en la filosofía que su maestro Manso le enseña una especie de «*teología sin Dios*», y, por eso, siente aversión hacia ella: la literatura y la filosofía como formas de conocimiento y como formas de comportamiento; el arte como molde que da sentido a la existencia, y cuya voluntad es -precisamente por ese *dar sentido*- la de abarcar el todo: la ética emerge de saberse parte de un todo. En el discurrir de la novela de Galdós, nos enteramos de que Manso, el krausista, traiciona ese ideal, o ese concepto, porque no usa su magisterio para rasgar el velo de la retórica, sino que emprende un viaje inverso al que propone Hugo, al que el propio Galdós exige de su personaje; y parece exigirse a sí mismo. Manso emprende el camino opuesto: de la verdad viaja a la retórica y convierte el saber en fórmulas, en lenguaje encubridor. Representa el fracaso del legado de la ilustración, que pedía entender el funcionamiento de la maquinaria social, el motor oculto bajo la carcasa, eso que intuye Jacinta cuando -también ella- empieza a sospechar de las lecciones que imparte su maestro, don Evaristo Feijoo. Fortunata descubre que hay «*(u)n mundo que se ve y otro que está debajo, escondido… Y lo de dentro gobierna lo de fuera… pues, claro…, no anda la muestra del reloj sino la máquina que no se ve*».

Para Galdós, la novela tiene como misión descubrir la maquinaria que mueve el reloj gracias a un modelo que se pone ante el lector y que tiene que ver con lo que Bacon define como «*reconcentración*», y con esa experiencia en estado puro a la que se refiere Piglia. En cambio, en la sociedad española que Galdós describe, se han tomado las formas -el cómo- para ocultar eso que hay por debajo y que se debe conocer. De ahí, el continuo desprecio de Galdós hacia charlatanes y retóricos como personajes-síntoma de la falacia de su tiempo. Por esa perversión del lenguaje convertido él mismo en velo, caricaturiza Galdós el populismo de los folletinistas, y, en el otro extremo, se burla del supuesto estilo elevado: «*Para descubrir una idea del señor de Pez era preciso demoler a pico un paredón de palabras, y aún no había seguridad de encontrar cosa de provecho*», dice en *El amigo Manso*. Unas páginas más adelante, el narrador se convierte en crítico literario para desenmascarar la carcasa vacía de esa palabrería cosmética: «*oíamos: creed y esperad… inmensidad sublime… místicos*

sueños… salve, creencia santa. De varios vocablos sueltos y de frasecillas volantes colegimos que el señor del Bardal se guarecía bajo el manto de la religión, que bogaba en el mar de la vida, que su alma rasgaba pujante el velo del misterio, y que el muy pillín iba a romper la cadena que le ataba a la humana impureza. También oímos mucho de faros de esperanza, de puertos de refugio, de vientos bramadores y del golfo de la duda, lo que no significaba que Bardal se hubiera metido a patrón de lanchas, sino que le daba por ahí, por embarcarse en la nave de su inspiración sin rumbo, y todo era naufragios retóricos y chubascos rimados». El narrador galdosiano se pregunta con amargo sarcasmo: «*¿Qué importaba esto si el principal objeto del narrador era conmover (…)?*» Y concluye, en boca de uno de sus personajes: «*Esto de oír versos es como si le hicieran a una cosquillas. Se ríe y se llora… no sé si me explico.*» Leemos a Galdós y nos parece detectar una melancolía, una desesperanza por no poder cumplir lo que unos años más tarde, en el torbellino de otra revolución, proclamó el Maiakovski revolucionario: «*no debe maravillaros que hoy veáis en nuestras manos no ya el cascabel del bufón, sino el proyecto del arquitecto*». El novelista se rebela contra el papel que se le otorga, bufón de la buena sociedad. Blanco Aguinaga y Julio Rodríguez Puértolas citan un texto de *Misericordia* (1897), en el que un personaje de abajo -la peinadora- se convierte en exégeta y explica que los cisnes de los que hablan los poetas son «*una comparanza, gansos de pescuezo largo*». Relacionan las palabras de la peinadora con el poema del mexicano Enrique González Martínez, «*Tuércele el cuello al cisne*» (1911), escrito contra la guardarropía de simbolistas y parnasianos (cisnes, nenúfares, kioscos, palanquines, estanques): Galdós maneja la novela como disolvente de la retórica.

Pero sería poco riguroso no aplicarle la idea de evolución a la narrativa de Galdós cuando afirmamos que es imposible entender ninguna de sus novelas fuera de la historia. En *La Fontana de Oro*, publicada en 1870, en pleno fervor revolucionario, Galdós sitúa la acción en el trienio liberal, uno de los breves momentos de esperanza en la historia del XIX español, buscando las raíces del fracaso de una agitación que acabó trágicamente. Utiliza el pasado no como reconstrucción, sino como aviso para navegantes del presente. Las novelas que se suceden -*Doña Perfecta, Gloria, La familia de León Roch*, entre otras- *confirman* su voluntad de cronista de la lucha entre una vieja España que se niega a morir y una nueva que no acaba de nacer. Ése será el núcleo temático que recorrerá todas sus novelas, sobre todo a partir de 1875, tras la restauración monárquica que cierra el periodo revolucionario. Cada una de ellas le sirve a Galdós para confirmar cada vez con más claridad el fracaso de la renovación española que su propia generación quería emprender. Dar cuenta de la quiebra de ese proyecto renovador es el gran tema de su narrativa en el ciclo que

tituló *Novelas Contemporáneas*, y que inicia en 1881 con *La desheredada*. En poco más de un decenio, Galdós extrae del fondo amargo de su decepción las fuerzas para alcanzar la cumbre de su narrativa, desde donde nos deslumbra con una decena de obras maestras: *Tormento, La de Bringas, Lo prohibido, Fortunata y Jacinta, Miau*, la trilogía de *Torquemada*… Desde Cervantes, nunca la novela española había volado tan alto.

Como dice López Morillas: «*La novela española moderna no es creada como un campo neutro en el que entes y acontecimientos se articulan por la fuerza interna del estilo o por la retícula de sutilezas psicológicas, sino que es creada como campo histórico, sacudido por temblores ideológicos que afectan al propio novelista y le impiden ver el mundo en torno.*» Probablemente haya que corregir a López Morillas en que esa azarosa relación entre novela y lo que él llama «*temblores ideológicos*» sea algo específico de España. Quizá haya sido propia de España la celeridad con que se produjo la entrega de la burguesía a las viejas clases, aunque la burguesía también traicionó sus ideales en la Francia de Luis XVIII o en la de Luis Felipe; y no llegó a cumplir su papel en Italia, en Rusia, ni en el imperio austrohúngaro, o en Prusia, donde alguien dijo, en vísperas de la Primera Guerra Mundial, que no es que el país tuviera un ejército, sino que el ejército tenía un país. La novela realista europea, que se levanta primero como pedagogía del alma burguesa, se convierte enseguida en testigo del escandaloso *décalage* entre los valores de esa clase y su práctica. En España -como ocurrirá en Rusia-, por la fugacidad del proceso, la narrativa surge directamente desde la frustración: las novelas de Tolstói o el teatro de Chéjov tienen el mismo aire de ocasión perdida que las obras de Galdós.

Por volver a la terminología orteguiana, la narrativa de Galdós es una carcoma que crece royendo implacable en la madera de los frustrados ideales de su juventud: para el novelista, su generación ha traicionado las esperanzas que el país había depositado en ella. La Restauración ha vuelto a meter a la joven burguesía en la trampa nacional: quienes parecieron representar durante algunos años el progreso han renunciado a imponer la ciencia sobre la religión; o los valores de trabajo y esfuerzo sobre los privilegios ociosos de la vieja clase, el terrateniente absentista reconvertido en jugador de bolsa, en inversor de sociedades ferroviarias o en especulador urbanístico (no otra cosa serán los burgueses de Zola). En la textura de la narración, esa renuncia significa el regreso a la retórica de un lenguaje que quiso ser enunciativo, la vuelta de la metafísica encubridora frente al positivismo: es el triunfo del engaño, de la farsa burocrática y especulativa, la escenografía que tapa la vida, la superstición que ahoga ciencia y técnica. Don Manuel María José Pez, un personaje que

recorre en varias direcciones unas cuantas novelas de Galdós, activo político que finge ocuparse del bien común mientras cuida atentamente de sus intereses, es descrito así por el novelista: «*Poseía la erudición de los chascarrillos políticos y manejaba el caudal de frases parlamentarias con pasmosa facilidad. Bajo este follaje se escondía un árido descreimiento, el ateísmo de los hechos consumados, achaque muy común en los que se han criado a los pechos de la política española, gobernada por el acaso. Hombre curtido por dentro y por fuera, incapaz de entusiasmo por nada» (La de Bringas)*. Se trata de una burguesía que ha cumplido su ciclo sin haber cumplido su papel; que ha condenado el país al pesimismo de la razón.

Dice Francisco Caudet -en el instructivo prólogo que, en 1992, escribió para *Fortunata y Jacinta*- que Galdós empezó escribiendo novelas *sobrey desde* la burguesía y acabó escribiéndolas *contra* la burguesía: los reformadores de sus primeros libros, que, como dice Cernuda, hoy se nos han quedado un poco antiguos -León Roch; Daniel Norton (el ingeniero de *Gloria*), Pepe Rey (el de *Doña Perfecta*)-, van siendo sustituidos como personajes positivos por los fracasados e iluminados que invaden progresivamente sus novelas: Ido del Sagrario, Villaamil, el propio aristócrata arruinado Rafael del Águila, individuos que claman contra un sistema cínico e injusto. Galdós -que había querido ser el narrador de la epopeya naciente, una rueda más en la gran máquina de progreso que iba a transformar España de la mano de la razón- acaba asqueado de los suyos y queriendo entregarle la narración a otra clase, a otro público. Dice Caudet: «*este proceso anunciado de cambio novelístico no es explicable a partir de la estética, sino de la ética; de la conciencia sociohistórica de Galdós*». Y López Morillas habla del pesimismo de Galdós precisamente como fruto de esa visión histórica: «*La visión galdosiana de la vida es pesimista precisamente por ser histórica; al revés de la de los ideólogos, que es optimista cabalmente por ser ucrónica.*» Galdós ha visto el fracaso de la joven generación a la que él perteneció, la de los Roch, Rey y Norton, y ahora sólo puede ir a la contra. Todos sus personajes o fracasan o traicionan: Manso abandona sus ideales krausistas de una educación basada en la razón y le enseña a Manolito Peña la verborrea del éxito a partir del engaño, lo que se necesita para parecer y no para ser. Es un representante de esa hornada de cínicos, que ha sido la del propio Galdós. «*Hay una esperanza, pero no para nosotros*», escribió Kafka hablando de su generación, y lo repite unos cuantos años más tarde Walter Benjamin: una desesperanza generacional del mismo signo es la que nos transmite Galdós, que -tras un momento de fascinación revolucionaria- descree de sus compañeros de viaje; de cuantos, como él, quisieron en su juventud participar en la elaboración de un código basado en la voluntad de conocimiento. Él

hubiera querido cumplir (lo intenta en sus primeras novelas) el papel que pensaba que cumplieron los novelistas en los países avanzados: brindarle a la clase en ascenso la narración de su propia epopeya; contribuir al gran pacto, fruto del cual la nación podía empezar a ser un país de verdad en el sentido positivista de Comte; moldear su moral, la necesaria teología sin dios de las sociedades laicas y ordenadas según un generoso acuerdo, pero eso ya no será posible tras la Restauración, porque la burguesía española se ha echado otra vez en brazos de los viejos estamentos -la aristocracia, el clero, el ejército-, y ha renunciado a su papel renovador, se ha puesto al abrigo de una narración falsa, de la corrompida y vieja moral. Ya no es, sino que representa.

Lo dice brillantemente Blanco Aguinaga: para Galdós, la cuestión de España no es metafísica, como lo será para los del 98, no tendrá nada que ver con los quejumbrosos lamentos del yo, no es una excusa del alma: es histórica; «*el paisaje es histórico*», insisten Blanco y Rodríguez Puértolas, y añaden: «*como en Machado, como excepción del 98*». Galdós es el único entre los grandes escritores españoles -sólo en algunos trechos acompañado por Clarín y Blasco- que plantea esa historicidad del alma: el espíritu como mero depósito sedimentario de la historia, un producto de la economía: en sus novelas de madurez -como en las de Balzac- los caracteres cambian dependiendo de si obtienen o pierden una renta, de si suben o bajan sus acciones en bolsa, de si pueden o no pueden adquirir una butaca en un palco para asistir a la ópera; y todo ese baile social, el cambio de un mundo a otro, de una manera de ser a otra, la frustración de los que se quedan en su sitio o bajan, el orgullo y la voracidad de los que suben o quieren subir, es precisamente el núcleo de su narrativa. Para que nadie se permita una lectura torcida, él se encarga de cerrar las vías de fuga del lector, poniéndoles fecha por igual a los acontecimientos históricos y a los movimientos del alma de sus personajes. Hace coincidir los seísmos públicos y los privados, las revoluciones con estados de euforia personal, las caídas en bolsa con los desplomes del alma.

Por eso, el trabajo literario de captura del alma de su tiempo sólo puede hacerse partiendo de un proyecto que aspira a reconstruir el todo de fuera, que se refleja en los frágiles vidrios de dentro. Parafraseando a Menéndez Pelayo: España tiene que estar entera en sus novelas. La geografía, la toponimia urbana, la arquitectura, viviendas de unos y de otros; los trajes, las joyas, las músicas, los nombres de los mueblistas y decoradores, los de los sastres; las etiquetas de los vinos que se beben, las comidas que se sirven y los manteles sobre los que se sirven; los muebles del comedor y los del salón, las alcobas y rincones más privados; los teatros que se visitan

(el Eslava, el Martín); las habitaciones de Palacio, los carruajes que transportan a los ministros, las estaciones de tren, los cafés y las tabernas; el aspecto de los actores y de las cantantes de moda; la lengua que se habla, los anglicismos y galicismos que se deslizan en las conversaciones elegantes, los tacos que puntean las que mantienen los ciudadanos de clase baja; las efemérides históricas; y la economía, sobre todo la economía, esa señora cuyos caprichos tanto moldean el alma humana: el juego de las empresas, los bonos, títulos, depósitos, acciones, la deuda, los valores, las emisiones, las compras a plazo, en voluntad o en firme, las hipotecas: eso es la textura de la narración.

Pero, al dar cuenta de su tiempo, no puede dejarse fuera del proyecto el propio arte de narrar, que acopia el conjunto de técnicas que la novela ha inventado: la narración en tercera persona y en primera; el monólogo interior y el dialogismo, el perspectivismo, la novela epistolar, el informe sociológico o psicológico, la reflexión y crítica literaria o artística; el personaje que se presenta a sí mismo, el que nos presenta el autor con gesto decidido, o aquel del que tenemos referencias a través de terceros y conocemos sólo de refilón; el narrador que se oculta durante páginas y páginas dejando trabajar a una escritura blanca hasta que, de repente, da un puñetazo en la mesa y reclama sobre sí la luz de los focos y ocupa el primer plano del escenario; el que increpa al lector, o se convierte en cómplice suyo, dando por supuesto que conoce el carácter de tal personaje, o lo que hizo en otra ocasión, y no necesita de más explicaciones; pero también el autor que vuelve la cabeza para ponerse a discutir con alguna de sus criaturas, o el que se empeña en discutir consigo mismo. Todo está dentro de las novelas de Galdós, quien, de igual manera que es capaz de poner sobre el papel todos los temas de su tiempo, maneja todas las técnicas y parodia todos los estilos. Convierte los hechos históricos en marbetes irónicos de los actos más íntimos, arrebatándoles la oquedad de la frase hecha; se burla de los estilemas románticos (*«oh, negra tristeza»*), o del folletín; le arrebata los coturnos a la historia para dejarla en zapatillas, o la vuelve a calzar sobre tacones. Y todo eso que vemos discurrir vertiginosamente ante nuestros ojos a lo largo de miles de páginas sirve a un propósito, porque forma parte del juego de tensiones con que el novelista ha urdido su narrativa como un pequeño modelo para armar del enorme artilugio de la vida: la gran tensión de clases en vertiginoso ascenso o en caída libre que compone el retablo de las maravillas de la Restauración. En el alma de Galdós, como pedía el naturalismo de corte comtiano, no hay ilusión metafísica o religiosa, sino trajín de la historia; y la literatura -siguiendo las teorías de Zola- es ruptura constante de la convención; nuestro novelista, a la chita callando, sin aspavientos, sabe que toda la gran literatura nace en lucha contra la literatura que existe, porque

una nueva obra literaria -y ahí de nuevo se acuerdan Proust y Galdós- inaugura un nuevo lugar desde el que mirar.

También esa faceta galdosiana la ha estudiado Blanco Aguinaga en su libro *La historia y el texto literario*, sobre todo en el artículo que titula «Entrar por el aro: restauración del "orden" y educación de Fortunata», en el que advierte con lucidez cómo no se trata de que aparezca la historia en las novelas de Galdós como decorado o pincelada de época, sino que los hilos de tensión y trama de sus novelas son la propia historia. Ya en una obra tan primeriza como *La familia de León Roch* habla Galdós de los condicionantes del tiempo, y dice así: «*el hado social, un poder enorme y avasallador, compuesto de las creencias propias y ajenas, de las durísimas terquedades colectivas o personales, de los errores, de la virtud misma, de mil cosas que al propio tiempo exigen vituperio y respeto, y, finalmente, de las leyes y costumbres con cuya arrogante estabilidad no es lícito ni posible las más de las veces emprender una lucha a brazo partido*». Y también: «*Es verdaderamente absurdo que la piedra se empeñe en dar movimiento a la honda.*» Leemos a Galdós y se diría que estamos oyendo a Marx: el sujeto trabajando en una sociedad que aún no está madura es una rueda absurda girando en el vacío, la piedra que se empeña en dar movimiento a la honda. Galdós lo aprende pronto en propia carne, y asume desde muy temprano el fracaso de su empeño literario, la inutilidad de su descomunal obra, lo que no le impide seguir escribiendo un libro tras otro, convencido de que las novelas que escribe no le sirven a la clase para la que las concibió. Son la voz de nadie, porque la narración positivista, comtiana, ya sólo puede ser propiedad de otros. Lo expresa en cada nuevo libro con más claridad: ha llegado la hora de los que miran desde fuera, de los locos e iluminados, pero también de los cínicos, de todos aquellos que, por no formar parte del gran engaño, pueden aspirar a conocer sin disfraces la verdad, a enunciar esa verdad que el novelista busca desde el lugar equivocado. Uno de esos iluminados galdosianos, el folletinista Ido del Sagrario, lo enuncia con lucidez: «*hay un banquero que no repara en nada. Él cree que todo se arregla con puñados de billetes. ¡Patarata! Yo me inspiro en la realidad. ¿Dónde está la honradez? En el pobre, en el obrero, en el mendigo. ¿Dónde está la picardía? En el rico, en el noble, en el ministro, en el general, en el cortesano… Aquéllos trabajan, éstos gastan. Aquéllos pagan, éstos chupan. Nosotros lloramos, y ellos maman. Es preciso que el mundo… Pero, ¿qué haces, Felipe, te duermes?*». Pertenece esta tirada al inicio dialogado de *Tormento* (1884), una novela en la que Galdós parece querer advertirnos de su derrota como novelista desde las primeras líneas: «*Pero, ¿qué haces, Felipe, te duermes?*», ha concluido el hablante, al descubrir que no tiene interlocutor. Nadie escucha al narrador. Hablar para nadie, escribir para nada. El novelista busca -en una acción

paralela a la búsqueda de su público- a los personajes desde los que puede mirar sin interferencias esa verdad positiva que persigue y que sólo puede expresarse desde fuera de la lente deformadora que ponen la religión y la retórica de la clase dominante, que todo lo impregnan.

En su ajuste de perspectiva, Galdós sitúa -cada vez más- el punto de vista abajo, o en los bordes: los excluidos, los iluminados, los locos, los que han sido expulsados fuera del pacto sobre el que se construye el sistema; pero también los cínicos, esos personajes sin escrúpulos que aún navegan entre dos aguas, peleando por llegar, y que no pueden permitirse el lujo de contarse mentiras, porque se ven obligados a conocer los engranajes de la máquina que quieren dominar y que, al menor descuido, puede volverse contra ellos; para llegar, hay que conocer el funcionamiento del gran aparato de la mentira. Desde el cinismo del arribista, no cabe la retórica: sólo sirve la despiadada verdad. El corrupto Víctor Cadalso, de *Miau*, se permite saber esa verdad y enunciarla; no admite paliativos: «*A Dios se le ve soñando, y yo hace tiempo que desperté*», le dice a su desgraciada amante; y también: «*¡Felices los que creen! No sé qué daría por ser como tú, que te vas a la iglesia y te estás allí horas y horas, ilusionada con el aparato escénico que encubre la mentira eterna. La religión, entiendo yo, es el ropaje magnífico con que visten la nada para que no nos horrorice.*» No es casual que -desde el borde opuesto del escenario del sistema- exprese la misma idea que su suegro, Villaamil, cuya escrupulosa honradez lo mantiene hundido en la miseria, y que está convencido de que «*Dios no protege más que a los pillos*».

El lector intuye o descubre que el Dios del que hablan uno y otro es sólo una página de la historia que se niega a pasar, Dios es la Restauración con su pacto de silencio, con su impúdico abrazo entre las clases que tienen algo que perder. Todo es convención, encubrimiento, silencio pactado o vocerío inútil. En realidad, Galdós repite un esquema inaugural del realismo español: el cínico Cadalso y el honesto Villaamil son descendientes de Celestina (cabe incluso el paralelo entre el pesimismo de Villaamil y el de Pleberio). Celestina también se atreve a decir la verdad sin paliativos: «*A las obras creo; que las palabras de balde las venden donde quiera.*» Rojas -como Galdós- sabe que las palabras son cosmética social. Se lo hemos escuchado decir a la puta Elicia: «*Conozco yo en la calle donde ella vive cuatro doncellas en quien Dios más repartió gracia que no en Melibea, que si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae, ponedlos en un palo, también diréis que es gentil.*» Lo saben putas y criados, y lo ocultan con bellas palabras literarias los señores: educar, aprender el lenguaje de la clase, aprender a vestirse, a rodearse con el perfume, con la música que es de buen gusto, con el arte: aprender a esconder. La educación es uno de los temas recurrentes de Galdós. A Manolo Peña, a

Fortunata, a Torquemada, se los educa, o se los intenta educar, incorporarlos al sistema de signos que distinguen a los de arriba de los de abajo, vestir el palo, tapar con un manto de retórica la huevería (Fortunata), la carnicería (Manolito Peña), la casa de empeños (Torquemada). La lucha de clases es una lucha de códigos, de gramáticas, y, por eso, uno intuye que, más que con el estilo, el repetido desprecio hacia Galdós que ha sentido la *intelligentsiaespañola* tiene que ver con el punto de vista: es la pelea entre la literatura que llena el retablo cervantino de reyes, princesas y toros de figuración y la que nos lo muestra vacío y mudo, como un gran engaño de Chanfalla y la Chirinos, los charlatanes, los guardianes del templo, cancerberos de la ilusionista tramoya. Por cierto que, en la obra de Cervantes, Chirinos lanza una amenaza que se impone sobre todas las de corte metafísico anunciadas previamente: «*Si no se nos paga primero nuestro trabajo, así se verán las figuras como por el cerro de Úbeda.*» También los personajes de Cervantes saben que la ilusión del espíritu es sólo un fruto de la economía.

Aub, en ese *Discurso de la novela española contemporánea* en el que pone a Galdós en el centro de una nueva narrativa, cita a Torres Bodet, quien en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana decía a principios de los cuarenta: «*Si los artistas de antaño se complacieron viendo cómo se convertía Dafne en laurel y en estatua de sal la mujer de Lot, escapando a su cárcel salobre y rígida, vuelva el laurel a ser Dafne viva y hallemos, bajo los símbolos opresores, la carne trémula.*» La imaginería de Torres Bodet resulta bastante cursi, pero nos sirve para expresar el dilema que atraviesa siempre la literatura. El cesante Villaamil, que ve cómo a su alrededor trepan todos los sinvergüenzas mientras su propia honradez lo hunde en la miseria, antes de pegarse un tiro en un descampado arenga a unos jóvenes que acaban de llegar a Madrid procedentes de algún pueblo cercano, los exhorta a que se vuelvan al campo, y cuando se entera de que han llegado para hacer el servicio militar, les pide abiertamente que deserten: «(*que) no hagáis caso de lo que os prediquen vuestros jefes, y que os sublevéis a las primeras de cambio, hijos. Despreciad al gran pindongo del Estado (…) el Estado es el mayor enemigo del género humano*». En su ensayo *Problemas de sociología del lenguaje*, Walter Benjamin incluye una cita extraída de *Génie de l'argot* (París, 1912), un estudio sobre el lenguaje popular que publicó el antropólogo lombrosiano Alfredo Nicéforo, y que creo que puede ayudar a entender el uso que Galdós hace del lenguaje en sus novelas: «*La lengua familiar del pueblo es, en cierto sentido, un carácter de clase del que se enorgullece el grupo propietario de esa lengua; es, al mismo tiempo, una de las armas que utiliza el pueblo oprimido para atacar a la clase dominante a la que quiere reemplazar*.

»*Más que bajo otras relaciones, es justamente en la expresión que*

encuentra aquí el odio donde alcanza valor toda la fuerza de desafío concentrada en la lengua. Victor Hugo decía de Tácito que su lengua era vitriolo. Pero ¿no se encuentra más vitriolo y veneno en una sola frase del lenguaje hablado por el pueblo que en toda la prosa de Tácito?»

Opresión y rencor de clase como formas de sintaxis, construcciones de la lengua, moldes de la mirada, estados de ánimo del orden social. Liberarse es descubrir el mecanismo que hay dentro de la máquina, usar palabras para desnudar lo que cubre el paño, el telón: «*Lo que se ve, señora doña Javiera, es la parte menos importante de lo que existe. Invisible es todo lo grande, toda ley, toda causa, todo elemento activo. Nuestros ojos, ¿qué son más que microscopios?*», dice Manso. En el episodio titulado *Narváez*, se encuentran muchos ejemplos de cómo Galdós se asoma de manera descarnada a lo que hay por debajo de las palabras de uso común: «*Quien dice labranza dice palos, hambre, contribución, apremios, multas, papel sellado, embargo, pobreza y deshonra (…) la cuestión del tuyo y mío, o de averiguar si siendo mío el sur, mía, verbigracia, la idea, y míos los miedos del ábrego y del pedrisco, han de ser tuyos los terrones abiertos y la planta y el fruto (…) no he podido trabajar nunca sin que a cada vuelta me salieran la Partida tal, el Fuero cual, el fisco por este lado, la escribanía por otro, las ordenanzas, los reglamentos, las premáticas, el amo de la tierra, el amo del agua, el amo del aire, el amo de la respiración y tantos amos del infierno, que no puede uno moverse, pues de añadidura viene el sacerdote con sus condenaciones, y delante de todos el guardia civil, que se echa el fusil a la cara y si uno chista, cátate muerto.*» Ahí está a la vista el engranaje del reloj que hace funcionar la España del XIX, lo que se mueve por debajo, lo que nadie parece querer nombrar, un espacio expresivo que abre de par en par las puertas de una literatura que puede venir.

Las Palmas, 20 de junio de 2005
Beniarbeig, julio de 2008

II. CONTEMPORÁNEOS

PENTIMENTOS

(LOS *CUADERNOS DE TODO*, DE CARMEN MARTÍN GAITE)

… huyó lo que era firme, y solamente lo fugitivo permanece y dura.

FRANCISCO DE QUEVEDO

Unos meses después de la muerte de Carmen Martín Gaite, su hermana Ana María me telefoneó para decirme que estaba interesada en que leyese los cuadernos que la escritora había dejado inéditos. A ella, tal y como me explicó, le parecía que no sólo iluminaban el proceso de creación de alguna de sus obras publicadas y ayudaban a entender la relación que Carmen había mantenido con la literatura, eso que se llama «el taller del escritor», sino que además poseían una calidad que los hacía merecedores de ser leídos por sí mismos. A los pocos días, recibí en mi casa una caja de volumen notable que contenía varias decenas de cuadernos de distintos tamaños y formatos cubiertos con anotaciones que Carmen había ido haciendo a lo largo de buena parte de su vida.

El inicio de la lectura estuvo marcado por la inevitable emoción de volver a encontrarme con la letra de una persona querida y cuya ausencia aún era demasiado reciente como para que me resignara a ella, sobre todo cuando esa persona había sido para mí, durante quince años, eso que a ella le gustaba llamar «*un interlocutor*», alguien que te escucha y a quien escuchas, una amiga que, en algunas ocasiones, se permitía el discreto papel de maestra.

Las miserias políticas, la deriva y la volubilidad de las amistades más próximas, los libros que leíamos, las pasajeras serpientes editoriales que acababan por ser lagartijas, los proyectos que teníamos en la cabeza y los trabajos que emprendíamos eran los temas de nuestras largas conversaciones, que la mayor parte de las veces se desarrollaban por teléfono y a horas más o menos intempestivas. Una mezcla de seriedad y corrosivo humor; de ironía y de vitalidad, que se sobreponían al poso de amargura que las experiencias de la vida dejan irremediablemente sobre quien se niega a cerrar los ojos, marcaban el

tono de esas charlas que la muerte bruscamente interrumpió. Me habían quedado sus libros, a los que podía acercarme a voluntad para recuperar parte de esa presencia, y alguno de los cuales -me refiero sobre todo a *El cuento de nunca acabar*- forma parte de ese reducido número de aquellos a los que uno vuelve con provecho una y otra vez.

Pero la llegada a casa de los cuadernos escritos de su puño y letra, su materialidad sobre mi mesa de trabajo, me hizo revivir a Carmen Martín Gaite como una presencia casi física, aún más tangible porque, como acostumbraba a hacer con casi todos los originales que escribía, también en este caso había ilustrado sus notas con dibujos hechos de su propia mano, con recortes y *collages* que ella misma componía: pequeñas iluminaciones que hacían que esa materialidad fuera más viva, más palpitante en las páginas que las yemas de mis dedos tocaban; con la inmediatez de esa presencia, crecía una melancólica sensación que era a la vez la de la cercanía y la de la pérdida. Sin embargo, debo decir que ese sentimiento de usurpada intimidad, de pudor al penetrar en un mundo que había sido sólo suyo, a medida que iba leyendo aquellos cuadernos y les buscaba un orden cronológico, un hilo que me permitiera leerlos como una historia (que es lo que ella pedía que se hiciera con sus textos), iba siendo sustituido por otro de orden más elevado, ya que no correspondía a la esfera de lo íntimo, sino que tenía que ver con el deslumbramiento ante la complejidad de un espacio de escritura en el que misteriosamente se daban la mano lo de más adentro y lo de fuera; lo más privado y lo público, como parece inevitable que ocurra en todo universo literario coherente.

Quizá la primera sensación fue de apabullamiento y tuvo que ver con la cantidad de material que los cuadernos contienen; en ellos se percibe el tremendo esfuerzo de la autora, su constancia en la escritura, el complicado sistema de andamios que sostiene su obra al modo como los grandes edificios de Venecia se sostienen sobre miles de troncos enterrados en el barro. Leer esos escritos me permitía atisbar el bosque enterrado sobre el que se levanta la obra de Carmen Martín Gaite: podía detectar los tanteos, los esfuerzos, las caídas y ascensiones de una gran escritora, de manera parecida a como los restauradores, gracias a las modernas técnicas, se permiten ver, bajo los grandes cuadros, los esbozos previos, las correcciones, los *pentimenti* del pintor.

Aunque también esa admiración se vio pronto corregida al alza, ya que no sólo eran meritorios los esfuerzos de la escritora, sino, muy especialmente, sus logros, puesto que la escritura que aparecía en esos *Cuadernos de todo* (así los había bautizado la propietaria) era, en multitud de ocasiones, de un nivel artístico superior: sólo muy esporádicamente se trataba de anotaciones hechas al desgaire, o de

apuntes esquemáticos. Buena parte de los textos tenía un innegable aire de obra acabada: eran expresión de pensamientos complejos y largamente madurados antes de pasar al papel, donde tomaban forma con un riguroso sentido de orden y un primoroso trabajo de escritura, algo que se correspondía seguramente con el respeto a la palabra escrita que ella misma siempre había enunciado y cuya expresión puede el lector encontrar ya en las primeras líneas de la selección de estos *Cuadernos de todo* que, tan cuidadosa y acertadamente, ha llevado a cabo Maria Vittoria Calvi: «*¡Qué respeto tengo por la letra escrita! Debe venirme de los años de estudiante, de aquella manía que me inculcaron de los "cuadernos de limpio": no me atrevo a romper por los cerros de Úbeda hasta darle alguna forma definitiva a lo que quiero decir.*»

Mi sorpresa, pues, fue encontrarme con que se trataba en buena parte de una colección de «cuadernos de limpio», lejos de cualquier devaneo de escritura automática; son, por el contrario, textos muy coherentes en su lógica y cuidados en su forma literaria; cuadernos en los que se mezclan las notas pudorosamente autobiográficas, los comentarios y citas de libros al hilo de su lectura, las reflexiones acerca del arte de escribir y de la experiencia propia sobre dicho arte, los fragmentos de obras que maduraban durante décadas antes de tomar forma definitiva (*La Reina de las Nieves*, que se publicó a mediados de los noventa, aparece ya como proyecto y en forma de anotaciones en cuadernos fechados en la década de los setenta), recuerdos de personas que formaron parte de su vida: una colección de textos que, por añadidura (y ese aspecto fue adquiriendo a medida que los leía una importancia decisiva), aporta datos insustituibles para valorar la complejidad de fuentes y preocupaciones de una escritora a la que su permanente posición lateral con respecto a los grupos de presión literarios y el sorprendente (por más que merecido) éxito de público y la arrolladora popularidad que consiguió en los últimos años de su vida, así como su afán por mantener pegado a tierra el punto de vista, han hecho creer a algunos que había levantado una obra de leve fuste intelectual o vagamente epigonal.

«*La palabra es lo que fija.*» «*Narrar es, pues, conjurar el tiempo, abrigarse de él, de su intemperie.*» «*Mi enfermedad consiste en mi silencio.*» «*No hay duda de que lo que no voy escribiendo, por escribir se queda. Me quiero engañar, pensando vagamente que cada visión y experiencia me enriquece, y así me van lloviendo encima los días, cada uno de los cuales arrastra con sus gotas las gotas del anterior, sin que me esfuerce por investigar en qué aljibe se recoge toda esa agua o qué tierra fertiliza.*» El voluntarioso propósito de rescate del tiempo como proyecto literario se repite obsesivamente en los cuadernos. El lector que se adentra en ellos descubre cómo, año tras año, vuelven las mismas dudas, el mismo afán por fijar lo que es pasajero, y la sensación de que lo que

no queda escrito no ha existido; de que el día en que la escritora no se ha asomado a los cuadernos ha sido un día perdido, hasta el punto que se diría que el tema central del conjunto es precisamente el propio esfuerzo de la escritura; que la historia que pretende contarnos en sus cuadernos es la de un continuado esfuerzo.

Carmen Martín Gaite, en estas páginas, arraiga en la tradición de una literatura sin inocencia, que es, a la vez que narración, reflexión sobre el acto de narrar, y en la que el autor resuelve los dilemas de su vida a través de los textos que escribe, en el camino que abrieron a principios del pasado siglo Proust y Joyce, que luego han continuado tantos escritores, y que, en el caso de la Gaite, se mantiene, sin embargo, lejos de cualquier tentación de autismo, porque -y así lo enuncia en distintos momentos- la narradora quiere ser sólo cristal a través del cual se mira el mundo de los demás; depósito de historias ajenas, diálogo de lo de dentro con lo de fuera, que exige, tanto o más que ser escuchado, escuchar: «*Importan mis frutos, mi resultado como persona, no mi alma, que es estática, que caso de trascenderse hacia los demás se devora a sí misma: es intrascendente (…) Pienso en lo de ser espectador y vivir, en lo que han sido para mí en la vida las historias de los otros, en cómo me las he sabido anexionar, incorporar a la mía, condicionando, cercando y hasta incluso creando la mía que sin ellas no habría tenido ni sangre ni color.*»

Las fuentes y lecturas que estos cuadernos revelan son de muy variada índole, e incluyen textos de sociología e historia (fieles sismógrafos de su pasión por lo de fuera); o de teoría literaria, como es lógico en alguien tan preocupada por el papel de la escritura; incluyen también, y sobre todo, reflexiones acerca de las novelas que lee y le interesan, incluida la novela de género y la sentimental (de su papel como excelente lectora de novelas ajenas dan buena cuenta los textos que publicó en *Diario 16*); pero permítaseme que, a la hora de buscar las raíces de su obra, llame la atención sobre tres espacios literarios que me parecen decisivos para entender la espina dorsal de su empeño, y que estos imprescindibles cuadernos permiten reconstruir de un modo luminoso.

Del mundo trovadoresco sale el hilo temático más constante en la obra de Carmen Martín Gaite. Del *roman courtois*, de las *cantigas de amigosurge* la idea de que el amor es sólo un código narrativo, una variable forma de contarse historias: cada época las cuenta de una manera. La seducción, que es la única verdad del amor, no es más que esa historia de cada tiempo bien contada. «*En literatura, lo que está bien contado es lo que vale, lo que es verdad*», dirá en un momento de estos cuadernos y repetirá en sus libros de ensayos. Como modelos de su reflexión acerca del contexto del amor cortés surgen no sólo los proyectos acerca de los usos amorosos en el siglo XVIII o en la

posguerra española, sino también *El cuento de nunca acabar* y la práctica totalidad de sus novelas, en especial *Retahílas* o *El cuarto de atrás* (particularmente iluminadora resulta la experiencia de volver a leer *El cuarto de atrás* después de haber leído los *Cuadernos de todo*: uno y otros se dirían páginas del mismo libro). Por cierto que, en ese espacio de resonancia platónica, el sexo es un accidental descenso a la oscuridad, «*al mundo de los démones, a la casa de las brujas de la feria, en la que ya otras veces he entrado. Delirios, cosas que no se apresan ni dejan enseñanza tras de sí, ni claridad ni nada*».

Del barroco español, toma Carmen Martín Gaite su afán moral: el correr tras la verdad, el loco propósito de descubrir lo que hay de verdad bajo el engaño de lo aparente, la verdad duradera (es la literatura) que late bajo la pasajera noticia, bajo la trivialidad de la comunicación informativa y falta de sustancia. La escritura es la búsqueda de lo que late bajo el caparazón: un empeño tozudo, a la vez estímulo y raíz de un lúcido pesimismo (debajo no hay nada, como bajo la colorida cáscara barroca está la descarnación de la muerte), un pesimismo enérgico dado que pone en marcha el motor de la voluntad. Se apresa el instante porque se sabe que la única voluntad que existe es la que se sigue buscando. La verdad es la propia búsqueda. De modo que la «*mentira en el amor sería, en cierta manera, mantener verdad esforzadamente, casar a contrapelo con la versión del principio lo que no tiene más remedio que ir cambiando*», una definición que le sirve a Carmen Martín Gaite para definir la inmutable institución del matrimonio como tumba del amor.

Podría decirse que el hilo de la mística -tercer hilo literario de Martín Gaite- es el que sostiene los otros dos; la mística no como experiencia religiosa, sino como posición ante el conocimiento; como puesto en el que se refugia el cazador para cobrar su presa. De la mística aprendió Carmen Martín Gaite una curiosa forma de ensimismamiento, un modo de estar consigo misma que era el que le permitía estar fructíferamente con los demás: se está, siendo quien se es (y se es nada, puro intento, puro forcejeo por ser), y sin dejarse llevar por el oleaje de las modas, de los lugares comunes, de lo que se sabe porque sí, a priori, y no porque uno se ha preguntado: las odiosas verdades ya encontradas, las momificadas mentiras de uso común. «*No dejarse alcanzar por el infierno de los otros.» «Es todo quedarse quieta, no agitarse, estar en-sí, si me estoy quieta sirvo, si me agito no sirvo a nadie.*» Paradójicamente, el legado místico de búsqueda interior marcó su actividad pública, expresada con un raro pudor que, en múltiples ocasiones, se resolvía en una calculada distancia y en expresivos silencios.

Una difícil y voluntaria posición de excentricidad permitió a Carmen Martín Gaite mirar de modo original los problemas de su

tiempo, las modas literarias, los consensos políticos, los usos cotidianos; desde ahí, desde ese incómodo lugar, analiza la posición de la mujer en un mundo convulso: lo hará a veces con una crueldad lacerante, lo que le creará fricciones con los grupos feministas; como podrá mirar con lucidez los avatares a veces contradictorios y hasta patéticos de sus compañeros de generación en apariencia más comprometidos con lo público, pero sometidos a los cambiantes dictados de verdades tan firmes como pasajeras: «*Todos los desarraigados que me influyeron en épocas distintas se arraigan. Dejaron su inquietud en mí y ellos se dedicaron a lo más cómodo.*»

Ese saber «*no estar*», el estar por ausencia permanente; ese no proclamar, ni siquiera acusar, concede a su escritura y a su persona (ya hemos dicho que el suyo es uno de esos casos en los que una y otra cosa vienen a ser la misma) una extraña altivez, una molesta ajenidad a ras de suelo, que mira desde arriba al moralista que finge ternura con el lector para seducirlo con trucos baratos; pero que también se permite mirar desde abajo en dirección a una élite intelectual que ha buscado su propio encumbramiento a base de imponerle al lector una despótica y difícil relación con sus obras, en el filo de la impostación cuando no de la impostura. Dice en una de las anotaciones en las que rompe el pudor característico de su escritura, el significativo silencio que tantas veces exhibió: «*lo que menos te perdonan es que te quedes fuera sin atacarlos, sin hacer tampoco profesión de quedarte fuera ni levantar bandera de* outsider*, sino por verdadera vocación, por atención a las narraciones que se producen en la calle, al aire, a lo Aldecoa, por terror a lo monocorde, a lo embalsamado, no por odio a la sociabilidad, sino por amor a ella*».

«*Soy y me siento muy libre y esa libertad la he pagado muy cara. Es la única contribución que puedo ofrecerle al mundo*», escribe Carmen Martín Gaite en algún lugar de este dietario. Sus palabras no tienen un tono quejumbroso, sino que transmiten la orgullosa altivez de quien sabe que sólo desde ese elevado precio puede construirse el lenguaje que se sobrepone a lo ya dicho, y, en esa construcción, el trabajo bien hecho se convierte en el imprescindible vehículo para el rescate de las palabras e ideas, en estímulo de percepción: la única fórmula para reemprender el diálogo con el anhelado interlocutor. No es pequeña contribución para un tiempo de tópicos carentes de sustancia.

Salamanca, 16 de julio de 2002

LA ESCRITURA COMO RESTITUCIÓN

(EPÍLOGO A LA EDICIÓN ALEMANA DE *GRAN SOL*)

Sin duda, los lectores en lengua alemana están de enhorabuena. Por fin aparece publicada en su idioma *Gran Sol*, a mi parecer una de las novelas más logradas de cuantas nos dio aquel grupo de jóvenes escritores españoles que iniciaron su carrera literaria a mediados del pasado siglo y a los que, por eso, ha venido conociéndoselos como la *generación de los cincuenta*. Autores brillantes, que emprendieron la renovación de la literatura española apartándose de las propuestas que los vencedores de la guerra habían puesto en circulación. Entre sus mejores representantes, hay que nombrar, sin duda, a Ignacio Aldecoa, pero también a Rafael Sánchez Ferlosio (autor de *El Jarama*), a Jesús Fernández Santos (*Los Bravos*) o a Carmen Martín Gaite (*Entre visillos*) y a Luis Martín Santos, que, con *Tiempo de silencio*, iniciaba una relectura del género novelesco en línea con la que se estaba produciendo en otros países de Europa. Desgraciadamente, la muerte se llevó demasiado pronto a los dos autores que parecían más dotados en este grupo: Martín Santos, en 1964, con sólo cuarenta años; y el propio Aldecoa, que hoy nos ocupa, y que desapareció a los cuarenta y cuatro, en 1969. Esta nueva hornada de novelistas se levantaba contra la retórica que había traído la literatura de los vencedores a una España gris y amordazada; y también contra el tremendismo de Cela, con su altiva visión darwinista del ser humano, como una bestia entre cruel y estúpida a la que miraba muy desde arriba el narrador.

Un estimulante escepticismo marcaba el punto de partida de los recién llegados, lo que pronto les valió el calificativo de *desengañados*, palabra que los convertía en sospechosos en aquella sociedad que reclamaba adhesiones. La discreta actitud de rebeldía del grupo resultaba tanto más escandalosa cuanto que la mayoría de sus miembros procedía de familias acomodadas, e incluso -como en el caso de Sánchez Ferlosio- instaladas en el corazón del régimen. Como diría Carmen Martín Gaite: «*Preferimos sentirnos desengañados antes de que nos engañasen.*» El propósito literario de aquellos jóvenes no era otro que volver a mirar la realidad sin las interferencias que la

dictadura imponía, contemplarla sin los acartonados antifaces ideológicos del franquismo. El propio Aldecoa definiría así sus intenciones: «*en estos tiempos agobiados de retórica no se entiende otro lenguaje que el de las mismas cosas*». Para ello, proponían un instrumental literario que incluía la minuciosa observación de lo real (sobre todo, del mundo del trabajo y de los ambientes más alejados del poder y la cultura), y un riguroso tratamiento del lenguaje al servicio de esa observación de la realidad, aunque también como estrategia de una opción moral: el escritor como individuo socialmente responsable se justifica en el rigor de su trabajo, como correspondencia al esfuerzo callado que le brindan a diario los desfavorecidos. Quizá Aldecoa represente mejor que ninguno de los componentes del grupo ese nuevo espíritu. En su obra, la elegancia y perfección de la escritura, que algunos críticos han destacado por su clasicismo, adquiere el valor de una restitución: la entrega literaria es el modo del que se sirve un joven privilegiado para restituir cuanto ha recibido de quienes trabajan y sufren en los puestos más ingratos de la escala social, esos esforzados héroes cuya historia nadie se preocupa de contar, y a quienes, en una de las charlas que pronunció como homenaje a Aldecoa en el veinticinco aniversario de su muerte, Carmen Martín Gaite llama «*los seres sin narración*», gentes que, según la escritora, «*se salvaron del olvido porque tuvieron la suerte de que pasaba Aldecoa por allí, y contó lo que ellos no sabían o no tenían ganas de contar, unas veces por no tener a quién, otras simplemente porque estaban más hechos a soportar la realidad y hacerle frente que a trascenderla mediante la palabra*».

Si en las cuatro novelas que tuvo tiempo de escribir Ignacio Aldecoa los protagonistas son pescadores (*Gran Sol* y *Parte de una historia*), guardiaciviles (*El fulgor y la sangre*), o gitanos (*Con el viento solano*), seres que viven en los márgenes de la sociedad, sus cuentos nos ofrecen un rico muestrario de personajes para los que la vida diaria roza lo heroico sin que ellos tengan conciencia de que es así, gente que no reclama otro pago que un salario, generalmente miserable, e ignorada por los demás: protagonistas de auténticas epopeyas contemporáneas le acaban pareciendo al lector de Aldecoa los camioneros de *En el kilómetro 400*; los conductores de autobús en *El aprendiz de cobrador*; o los oficinistas de *El porvenir no es tan negro*; y, en esa misma línea, nos conmueve contándonos el sufrimiento de los segadores en *Seguir de pobres*; el heroísmo callado de los ferroviarios en *Santa Olaja de Acero*, o la fuerza de voluntad del boxeador pobre, el joven *Young Sánchez*. Como nos conmueven todas esas historias de niños -otro grupo de seres sin historia- que pueblan algunos de sus mejores cuentos. A esa gente anónima que entrega su vida y con frecuencia la pierde para que los privilegiados de la

sociedad vivan a sus anchas, les ofrece el escritor su respetuosa escritura, su propio esfuerzo.

Pero se equivoca quien piense que estamos ante un autor de reportajes que cuenta lo que ve; ante alguien que toma el magnetofón y reproduce lo que oye. Pese a que el lector, en cuanto se adentra en las páginas de un relato de Aldecoa, tiene la impresión de que identifica a cada uno de los tipos que puebla sus novelas y cuentos, de que los ha visto por la calle, los ha oído hablar y reconoce el vocabulario y las expresiones que utilizan, y hasta palpa los instrumentos de trabajo de los que se sirven, lo que el autor nos brinda es una literatura modélicamente disciplinada, en la que las piezas están pulidas con minuciosidad, y se ajustan a la perfección para crear un denso espacio narrativo: Aldecoa convierte a los de abajo en novelables, en novela, les otorga la categoría de protagonistas de una narración compleja que los devuelve a su dimensión de seres dotados de hondura. Carlos Blanco Aguinaga y Rodríguez Puértolas relacionan la estrategia literaria de Aldecoa con la de Flaubert en *Un cœur simple*. Se podrían citar también en esa corriente la demoledora mirada desde abajo de la que nace *Boule de suif*, de Maupassant; o ese conmovedor punto de vista del relato titulado *Pólvora y cenizas*, que Joyce incluyó en *Dublineses*.

Gran Sol, la novela que hoy se edita en alemán, es una muestra canónica de esa forma de entender la narrativa, tanto por el tema -la vida cotidiana de los pescadores de altura del Cantábrico- como por la precisión del utillaje del que el novelista se vale para crear un tupido universo literario. El mundo del mar y de los pescadores -con lo que tiene de espacio en los bordes de la sociedad, de duro trabajo, de eso que llamamos epopeya de la lucha por la vida- siempre atrajo a Aldecoa, que, además, se embarcó en alguna campaña de pesca para obtener la sensación de verdad que destella en cada una de las observaciones de esta extraordinaria novela, cuyos valores nos da la impresión de que siguen en alza cincuenta años después de haber sido escrita (se publicó por primera vez en 1957).

Aldecoa consigue que compartamos el trabajo y las preocupaciones de estos marineros, que sintamos su presencia física, la de sus cuerpos, la de sus voces, risas o improperios, pero también el callado ruido de su mente, en un cuadro de extrema veracidad, en el que el novelista deja a los personajes ser como son, sin buscar que se conviertan en símbolos de nada, distintos unos de otros, y también distintos -por su trabajo de pescadores- de quienes tenemos otras profesiones, pero, al mismo tiempo, iguales a nosotros mismos, al fin y al cabo hombres, aunque a ellos les toque luchar duramente por subsistir en un medio ajeno, al que deben imponerse y del que deben protegerse. *Gran Sol* es la novela de cada uno de esos seres a los que vamos conociendo a lo

largo del libro y que tienen nombre y psicología propios. Pero es también la novela de un personaje colectivo que los incluye a todos ellos, que a la vez parece estar por encima de ellos, e impregnarlos hasta lo más recóndito: *Gran Sol* es la novela de un oficio que, por la capacidad de entrega que exige, se convierte en una forma de vida: es la novela del pescador de altura, como *Memorias de la casa de los muertos* de Dostoievski es la novela del preso, textos que, sin privarnos de un ápice de la riqueza individual, adquieren el valor de lo colectivo.

Pero, como no podía ser de otra manera, Aldecoa analiza al pescador de altura colocándolo en su mundo, y, por eso, pretende y consigue que su texto sea también la novela del espacio físico que moldea a ese personaje: el libro del mar y del cielo; del clima, a cuya merced se encuentran los pescadores; es la novela de la propia barca, a la vez casa e instrumento de trabajo, o la novela de los peces que la red captura. De ese modo, Aldecoa, que amaba el mar y la literatura sobre el mar, y que fue autor de una antología de la narrativa marinera que incluía a autores como Stevenson y Melville, nos ha brindado su gran novela del mar, a la vez fascinación y amenaza; a la vez despensa y tumba; a la vez taller y espacio para el mito.

En cuanto abre sus páginas, el lector entra en ese mundo que es geográfico y también humano; que tiene ecos de aventura, pero que es sobre todo cristalización de viejos saberes artesanos: entre las páginas de *Gran Sol* nos sentimos rodeados por esos personajes que duermen, comen y trabajan a bordo del *Aril*, que así es como se llama el barco en que navegan. Huele el lector a esos hombres, pero también el aire que llega del mar, al que ve agitarse, amenazar u ofrecerse apacible. Siente sobre la piel la humedad salobre, la fría lluvia, la densidad rugosa de la madera del barco, y la de los hilos que forman las redes. Todo está en este libro, táctil, intenso, al alcance de la mano, porque, en esa agradecida restitución literaria al trabajo ajeno, Aldecoa se ha exigido la máxima precisión a la hora de nombrar cada cosa: los vientos, el estado de la mar, su morfología, las nubes, los aparejos, los instrumentos de navegar, cada pieza del barco: todo se nos describe con las palabras precisas, acumuladas y pulidas durante siglos y que forman el léxico particular de los pescadores. De ese modo, a la vez que nos trae el mundo de esos hombres, nos brinda, en un regalo inesperado, un auténtico tesoro lingüístico, que recoge la densa cultura de una profesión, la sabiduría acumulada de una generación a otra, y el preciso vocabulario con el que esa sabiduría se expresa. El novelista les paga el esfuerzo a estos marineros de altura convirtiéndolos en agentes de la historia, pero, también, devolviéndoles sus propias palabras -las que ellos usan sin ser conscientes de su trascendencia- convertidas en una forma de

conciencia.

Octubre de 2006

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, ESCRITOR GOURMET

(UN ZAPADOR EN LA COCINA)

Los personajes de sus novelas toman Vega Sicilia, Palacio de Ardanza, Estola, Remelluri, o el 904 de Rioja Alta, pero también cavas, barolos, chiantis, resinas griegos o vinos dulces de Paros. Beben Nuits Saint-Georges, Château Margaux, champañas y chablis (a sus personajes les gusta mucho el chablis). Se fuman con deleite un Condal, un Montecristo (o un Cohiba si son políticos del pelotazo felipista), mientras paladean un whisky salido de alguno de los excelsos *glens* escoceses. Chupetean un gimlet, un dry martini, o un singapur sling, ya sea en el lujoso Dusit Thani de Bangkok; en la coctelería Boadas, junto a las Ramblas de Barcelona; o en el Hotel Raffles de Singapur, a la sombra de un cocotero y de la más tupida penumbra que dejó Somerset Maugham. Comen sashimis japoneses, taramas y mussakas griegos, abalones tailandeses, delicadas sopas chinas, bifes y chimichurris de la Pampa, o escalibadas catalanas. Visitan los templos gastronómicos en los que ofician los grandes chefs: Bocuse, Girardet, Troisgros; y citan textos de Escoffier, recetarios de cocina valenciana o murciana, o el manual del asador argentino. Y su álter ego, Pepe Carvalho, el protagonista de sus novelas policiacas, cuando quiere reencontrarse consigo mismo, tocar con la punta de los dedos el Rosebud originario, pone su coche en dirección al sur un día de primavera, cruza entre los naranjos de Benicàssim y Sagunto, perfumados de azahar, y acaba con los pies metidos en el agua tibia del Mediterráneo murciano, donde ya el verano se presiente, a la espera de que le sirvan una de esas brandadas para pobres que se llaman -hasta el nombre es paupérrimo- atascaburras: patata cocida, un chorrito de aceite de oliva, un poco de ñora y unas tiras de bacalao desalado, el plato que le preparaba en su remota infancia una abuela cartagenera: la delicada magdalena de Proust ajustada a la hosca idiosincrasia de un país, de un tiempo y una clase. Escribir sobre las relaciones de Manuel Vázquez Montalbán con la cocina es meter el mar en un hoyo cavado por un niño, que diría San Agustín.

Cuando, a mediados de los ochenta, telefoneé para que colaborase en una revista gastronómica a ese hombre que había comido y bebido en una barbaridad de sitios y en un montón de países, y que, en sus novelas, había puesto a un detective a cocinar, llevaba veinte años leyéndolo, aprendiendo de él, y no precisamente -o no sólode gastronomía. Había leído sus libros sobre el imperialismo, o sobre el papel de la información en la sociedad contemporánea. Su *Crónica sentimental de España* me había enseñado que el sórdido mundo de mi infancia, las películas vistas en sesiones dobles, los cuplés, los tebeos, eran materiales para la construcción de una cultura de los de abajo. En realidad, aunque no nos conocíamos, yo era uno de sus hijos. Gracias a sus artículos en *Triunfo*, en *Mundo Obrero*, en *Por Favor*, firmados con su nombre, con el de alguno de sus heterónimos (Sixto Cámara, Manolo V El Empecinado), o anónimos, un muchacho recién salido de un internado para pobres aprendía a orientarse en un mundo confuso. Incluso pegué en la pared de la celda que me tocó habitar por algún tiempo en la cárcel de Carabanchel un poema suyo titulado *Ulises*, en el que un viejo antifranquista, en cuya cabeza no caben más canas, el día en que se entera de que lo han condenado a cinco años se echa a llorar mientras escucha la trompeta que llama a silencio. Seguramente, tenía clavado con chinchetas aquel poema para no echarme a llorar yo mismo. Ya no me acuerdo. Manuel Vázquez Montalbán militaba en el pecé; yo merodeaba por grupos de la extrema izquierda, y, además, nos llevábamos diez años, pero me sentía parte de lo que él calificó (refiriéndose a su generación) como «*cuatro jóvenes subversivos, saciados con veinte duros de marxismo y las enormes cantidades de asco que provocaba la mediocre y cruel fealdad del franquismo*». No había demasiados referentes a los que gente así pudiera agarrarse. Yo, además de marxista de veinte duros, quería ser escritor, y me maravillaba encontrármelo a él escribiendo de todo, en todos los tonos, y haciéndolo siempre bien: era un infatigable zapador, aparecía en cualquier frente, abriendo trincheras imposibles en prosa y en verso, intentando que el vencedor -que se había apoderado ya de todo- no conquistase también el nife frágil de eso inaprensible que nos quedaba.

Aunque de lo que aquí se trata es de hablar de las relaciones de Vázquez Montalbán con la cocina, me resulta imposible entender el mecanismo que pone en marcha la estrategia culinaria montalbanesca, sus escritos gastronómicos, y hasta su papel de gourmet, al margen de ese propósito que guiaba sus otras actividades y que yo definiría como ímprobo trabajo en la reconstrucción de la sensibilidad de los vencidos arrasada por la siniestra caterpillar del franquismo (al menos, salvar los muebles). Montalbán trabajaba en eso, y también en divulgar la convicción de que la búsqueda de la felicidad es el primer derecho (y

hasta deber) irrefutable del ser humano, propuesta que, en aquellos años sombríos, parecía una provocación no sólo para el régimen, sino también para los comisarios políticos instalados en la oposición. En su primera vertiente, se trataba de rescatar para la historia los escenarios periféricos en los que representaban sus vidas la mayoría de los ciudadanos: dormitorios, cocinas, balcones, mercados, tiendas, bares y cines: espacios ausentes de la cultura oficial. Construir una poesía de los derrotados con los materiales que habían tenido a su disposición: las colas en las cartillas de racionamiento, las salas de espera en los médicos del seguro de enfermedad, las coplas que conmovían a las criadas desde las radios del cuarto de plancha, las barras de los bares, las gradas de los campos de fútbol, los talleres, las sesiones en cines de programa doble, o el polvo en catres contratados por un cuarto de hora. Marsé, Víctor Mora o Antonio Rabinad -por hablar sólo de algunos barceloneses- estaban en el mismo empeño. Creo que era un novelista inglés el que decía eso de que el pasado es un país extranjero donde se hacen las cosas de un modo distinto: es verdad, pero aunque uno -como principio teórico- eso lo aprende en los libros, sólo lo vive en propia carne y se da cuenta de lo mucho que significa con el paso de los años, con la edad, cuando lo que vio se convierte en algo distinto de lo que los libros dicen que ocurrió. Ese animalito malvado y caprichoso, la historia, lee a su capricho los hechos, cambia el sentido de las actitudes, hace retroceder ciertas palabras, las disfraza, las moldea a su antojo, las expulsa: la terminología que usamos entonces para definir los contornos del mundo ha sido desalojada por los ocupantes, ahora disfrazados con escafandras de extraterrestres.

Empieza a resultarnos difícil hablar de cómo fueron los años de posguerra, e incluso los sesenta y primeros setenta. Se lee a contrapelo cuanto ocurrió en Latinoamérica, en Vietnam, la lucha de los Black Panters, la esperanza que representaba Cuba, los movimientos de descolonización en África. Parecía que el mundo era un polvorín a punto de estallar y de llevarse por delante una sociedad injusta y podrida. Hoy, todos esos temas se han convertido en denigrados territorios tabú. Para aquellos cuatro desarrapados montalbanescos asfixiados por la grisura franquista eran signos anunciadores de que podía ocurrir algo que reconciliara la política con la vida. Aunque pueda parecer descabellado poner en relación la deflagración del napalm y el hervor de un puchero en la cocina, algo de eso había: la defensa de la cocina como valor cultural era una rueda más en el engranaje de lo que iba a llegar. Podemos decir que se trataba de una resistencia blanda en aquellos años de plomo: como si colonizar el paladar y el estómago de un pueblo (en cuyos mejores sueños aparecía el pollo asado de Carpanta como enseña de felicidad) fuera una broma. Se salía de una etapa -la guerra, la larga posguerra- en la que

la necesidad había devuelto a buena parte de la tribu a hábitos preculinarios: uso de ingredientes en otro tiempo despreciados que se mezclaban en arbitrarias combinaciones arropadas por un principio anterior al neolítico, que podemos definir así: comer lo que se pudiera como, donde y cuando se pudiera, obviando cualquier recetario conocido, quebrando cualquier regla, e incluso ancestrales tabúes culinarios: lo mismo servían a la dieta unas cáscaras de naranja, peladuras de patatas o de boniatos, felinos callejeros o roedores de albañal; lo mismo servía lo crudo que lo cocido. *À la guerre, comme à la guerre*. Recomiendo como documentación releerse las breves pero instructivas descripciones sobre la culinaria de una posguerra ya avanzada en el extrarradio madrileño que aparece retratada en *Tiempo de silencio*, la novela de Luis Martín Santos. Por más que las teorías sobre la cocina exijan apearse del coturno de la gran historia y -como pedía Galdós- vestir la narración con zapatillas, no conviene olvidar que, al fin y al cabo, como dice Feuerbach, y el materialista Montalbán repite: «*El hombre es lo que come.*»Sabiduría en la estela de la que nos dejó Lucrecio.

Tras el paréntesis de crueldad sociológica y culinaria de guerra y posguerra, había que volver a levantar al hombre, elevándolo desde la propia materia; de momento, regresar a la normalidad, a la cocina *tout court*. Principio básico montalbanesco: «*la cazuela es redonda como la tierra, la vida y todas las restantes fatalidades. La alimentación implica necesariamente crueldad y muerte, sea la de un animal, sea la de una planta, y la cocina es el enmascaramiento de esa crueldad y de esa muerte. Alimentarse sin cocinar es un acto de barbarie, alimentarse a través de la cocina es un acto de cultura*». Lévi-Strauss fijó el momento decisivo del proceso de humanización en ese cambio de hábitos que supone pasar de lo crudo a lo cocido; del gesto de morder un pedazo de carne sangrante, como hace cualquier felino, a la invención del fuego y a la fabricación de complejos útiles de cerámica o metal: sartenes y ollas que permiten el desarrollo de la técnica de la cocción, con su exigencia de control de los tiempos necesarios para lograr la excelencia alimenticia y gastronómica de cada producto. Los alimentos, además de nutritivos, empiezan a ser sabrosos; se pasa de la improvisación a la transmisión de técnicas, saberes y sabores que se fijan en el recetario tribal, documento definitivo hacia una forma de memoria civilizada. Ya no se nutre sólo el estómago del hombre, sino también su cerebro, su imaginación: es el principio del camino que culmina con una magdalena mojada en té, desencadenante de los siete tomos de la obra de ese fundador de la sensibilidad moderna que fue Marcel Proust. *Cocinar hizo al hombre*, tituló su libro uno de nuestros más lúcidos materialistas, el gran biólogo Faustino Cordón, que tampoco tuvo reparos en afirmar que «*la cocina es la partera del*

hombre»: una baliza que lo mantiene en el camino de su humanización y que la guerra y la inmediata posguerra habían temporalmente quebrado.

En los años sesenta y setenta, tras el paréntesis en que el hambre empujó a buena parte del país a prácticas preneolíticas, el problema fue otro: había que defender las cocinas propias de un nuevo enemigo que Montalbán definió como «*la uniformidad del cosmopolitismo*». Estamos hablando de unos años en los que la emigración había apartado de sus raíces culinarias (de los productos, de las recetas, del propio espacio físico de los fogones y comedores de sus pueblos de origen) a las clases más débiles y menos preparadas para la resistencia, y que empezaban a dar a luz una generación sin memoria coquinaria ni anticuerpos que la protegieran de todos los bombardeos de aculturación que le estallaban en las papilas gustativas y en el estómago; una generación mutilada en su memoria histórica y arrojada a ese mundo de nadie que eran los barrios periféricos de las grandes ciudades: náufragos en un mar urbano por el que se paseaban a banderas desplegadas los heraldos del mal, representados por los «*pollos piscicárnicos*», las «*farmacias expendedoras de tumores cárnico-picados llamables hamburgueserías», «las frankfurterías como sanjuanes bautistas del desastre*», y «*drogando a una juventud que acabará sus días con el mono del catsup, probablemente inyectándoselo directamente en las venas*»(los entrecomillados son de Montalbán). Se trataba de «*la corrupción del paladar monoalimentario*»; de «*la destrucción de la conciencia gastronómica traducida en el siniestro comentario: "Yo como para vivir, no vivo para comer"*». Una supuesta modernidad -la apresurada urbanización del país- en la que colaboraba activamente el turismo-basura (diversión y tipismo) que convertía las cocinas regionales en deslavazados tópicos de plato único: así, la cocina madrileña era un cocido *prêt-à-porter*; la catalana se resumía en un pan industrial *amb tomàquetcon* una loncha plastificada de jamón; y la valenciana en una monstruosa paella que podía incluir salchichas de Frankfurt. En torno a eso, el silencio de los desiertos.

Montalbán busca en la cocina una trinchera frente a la grisalla de la modernidad franquista (nueva arma de destrucción masiva); contra la trivialización de la España de pandereta a gusto del turista, y contra la ofensiva imparable de un imperialismo que coloniza con avanzadillas de cocina basura: cocina sin memoria, de ninguna parte, barrendera de las molestas peculiaridades de las tribus a ocupar. Los izquierdistas italianos -siguiendo las reflexiones de Gramsci sobre lo popular- lo habían captado bien. Hacia ellos (hacia Gramsci y la nueva izquierda italiana), y hacia su defensa de las cocinas regionales como una de las trincheras de la resistencia de un pueblo, miraba

Montalbán, interesado en fenómenos asociativos como los que se promovían en la vecina península: *Il Gambero Rosso* (el suplemento culinario de *Il Manifesto*), la guía de cocina con raíces populares titulada *Il buon paese; Archigula*, y el movimiento Slow Food, cuyo símbolo sigue siendo un caracol, y cuyo nombre parodia y contradice la moda de correr sin saber adónde, el *fast-food*. Los comunistas italianos sabían que la lucha por el poder también se dirimía en los fogones. En España, yo creo que Montalbán fue quien abrió la brecha gastronómica en una izquierda que, ocupada en tareas de largo alcance, había dejado desguarnecida la cotidianidad. Al reclamar una cocina de la memoria, reclamaba además algo que las revoluciones del siglo XX olvidaron en demasiadas ocasiones: la aspiración a la felicidad como principal derecho del hombre.

En *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, un cliente le pregunta a Pepe Carvalho (que, como dice Antonio Vergara, es a Montalbán lo que Madame Bovary fue a Flaubert) si resulta indispensable entender de cocina para un detective privado, y Carvalho le responde: «*No. Pero para un psicólogo social sí.*» Y añade: «*El hombre es un caníbal (…) Mata para alimentarse y luego llama a la cultura en su auxilio para que le brinde coartadas éticas y estéticas. El primitivo comía carne cruda, plantas crudas. Mataba y comía. Era sincero. Luego se inventó el* roux *y la bechamel. Ahí entra la cultura. Enmascarar cadáveres con la ética y la estética a salvo.*» «*¿Es usted crudívoro?*», insiste su interlocutor. A lo que Carvalho replica: «*No. Todo mi desprecio por la cultura en general como máscara lo aparco cuando se trata de la cocina. La única máscara que acepto de buen grado es la cocina.*» «*¿Y el sexo*?», vuelve a la carga el otro, que recibe la tajante respuesta de Carvalho: «*El sexo con máscara es estúpido.*»La cocina como máscara convierte en civilizadamente tolerable el sustrato de horror desde el que la vida se reproduce, es una forma de evitar esa tentación permanente del pesimismo existencial que amenaza con devolvernos a la animalidad: cada pueblo mata a su manera -congéneres, animales o plantas-, los cocina a su manera y se los come a su aire, sirviéndose de sus instrumentos y aderezando el banquete con sus ritos. Y de eso surge -o viceversa- su carácter, el núcleo duro de su cultura. ¿Serían el mismo pueblo los ingleses si comiesen caracoles y hubieran inventado esas cazuelitas y esas complicadas pinzas en las que sirven y con las que se comen los *escargots à la bourguignonne* los franceses? Con perdón de nuestros conciudadanos europeos de las islas, podríamos decir que la pesimista filosofía culinaria de los ingleses se acerca a esa fórmula que a Montalbán le parece siniestra de «*comer para vivir*», mientras que los franceses viven -entre otras cosas- para comer y beber lo mejor posible. A los ingleses han tenido que llegarles los emigrantes de las

colonias para despertarlos de su milenaria pereza gastronómica y abrirles los misterios del paladar.

Afirma Montalbán en uno de sus más brillantes artículos gastronómicos, titulado «Contra los gourmets» (lo publicó en la revista *Sobremesa* en 1990): «*El gourmet jamás olvida el nombre del muerto. Es más, mientras se lo come, hace mención expresa de él, sea jabalí o alcachofa.*» O sea, que el gourmet devora varias veces al mismo tiempo: se come lo que se está comiendo y, al mismo tiempo, vuelve a comerse lo que ha comido a lo largo de su vida, y saborea lo que ha recogido de las experiencias del gran banquete de la humanidad. En nuestro país, históricamente, y por obvias razones económicas, se ha comido más bien poco: ver la picaresca, o las novelas de Galdós: «*el pueblo cena pan seco, y por no tener para carbón, que vale como sabéis a 14 reales, no puede ni calentar agua para hacerse unas tristes sopas*», dice uno de los personajes galdosianos, en el *Episodio nacional* titulado *Los duendes de la camarilla*. Muy avanzado el siglo XX, el discurso culinario permanecía en manos de una burguesía culta (los únicos que habían comido en abundancia, y a veces incluso bien, habían sido los burgueses). En el mejor de los casos, se trataba de una burguesía liberal; en el peor, cercana al franquismo: Julio Camba, Josep Pla, Juan Perucho, Álvaro Cunqueiro, Víctor de la Serna, Manuel Martínez Llopis o Néstor Luján nutren ese frente al que Montalbán admira, del que aprende y se siente heredero, pero del que sabe que no forma exactamente parte. Lo integra en su reconstrucción del código: en eso, actúa como consecuente gourmet, si aceptamos su propia definición de gourmet como el experto que aprecia una buena comida, puede descodificarla y proponer nuevos códigos de conducta alimentaria. Gourmet es el que dispone del almacén de saberes empíricos, pero también teóricos: el que maneja la biblioteca de Alejandría en la que se guarda la experiencia de cuantos han cocinado y comido durante milenios y la enriquece con cada experiencia gastronómica. En la trastienda montalbanesca, el latino Apicio, los grandes clásicos de la culinaria francesa: Grimod de la Reynière, la inevitable *Fisiología del gusto* de Brillat-Savarin, Escoffier, el príncipe Curnonsky o el brillante Jean-François Revel de *Un festín en palabras*. Por lo que se refiere al apartado de usos y valores de la propia tribu, Montalbán dispone del corpus de los balizadores de la identidad culinaria catalana, que se remontan a los textos fundacionales. Buen discípulo de Martín de Riquer, no olvida los libros medievales de cocina en sentido estricto, los recetarios: *Sent Soví*; el *Llibre de Coc*, de Rupert de Nola; ni los textos en los que la cocina aparece como parte de la utopía o del ordenamiento civil de la *koiné* lingüística: Llull, Eiximenis, Arnau de Vilanova. Luego están los escritores catalanes de la *post-renaixença*:

Josep Pla (desde luego, su refundacional *El que hem menjat*), Josep Lladonosa, Néstor Luján, Luis Bettonica y el Ferran Agulló del *Llibre de la cuina catalana*.

Si el castellano Nebrija aseguraba: «*Siempre fue la lengua compañera del imperio*», Ferran Agulló había proclamado: «*Cataluña es una nación porque tiene una historia y una lengua propias, un derecho y una cocina.*» Montalbán rebaja el hervor del puchero nacionalista, salpicándolo con un poco de ironía: «*Una nación se afirma porque tiene una lengua, es evidente, y si no la utiliza sólo para hablar sino también para degustar, mucho mejor. La reciente historia de España ha demostrado que la lengua en el sentido gastronómico de la palabra tiene éxitos más inmediatos que la lengua en el sentido nebrijano.*» Su sorna saca a la luz la prevención montalbanesca contra los sacerdotes de cualquier religión, incluidos teólogos de Marx, de Prat de la Riba o de Escoffier, lo que no le impide ofrecer su particular cartografía de los *lieux de mémoire* del paladar nacional y nacionalista (además de aportar un sólido libro al corpus: *La cocina catalana: el arte de comer en Cataluña*), pasión culinaria cuyo epicentro, opulento Vaticano de los sentidos, Panteón o Partenón -metro de platino e iridio desde el que se establece el código-, se sitúa en mitad de las Ramblas barcelonesas, en el mercado de la Boquería (otra de las almas nacionales, el Liceu, está unos metros más abajo, en la misma acera: un país de bolsillo, casi portátil), matriz de una reconstrucción de la cocina desde los fundamentos: el producto, el ingrediente, la exudación de la tierra y el mar. La Boquería es el neuma gastronómico catalán, un alma hecha de espinacas, peras del Empordà, coles, gambas de Roses o *rogers* de Vilanova; hecha también -no se olvide- de voces de verduleras y pescaderas, emanación esencial del pueblo, lengua viva, condensador que recarga con energía telúrica la pila de la burguesía nacional, y piscina probática en la que se lava de su culpa, porque, no lo olvidemos, la Boquería es un mercado del pueblo, pero no exactamente para el pueblo; en cualquier caso, un espacio místico al que ni siquiera le falta su halo trágico y wagneriano (ya hemos dicho que el alma estomacal de la Boquería está junto al alma lírica del Liceu): me refiero al fantasma de Ramón Cabau, cocinero propietario del Agut d'Avignó, otro de esos *lieux de mémoire* imprescindibles de la cocina pública catalana, que se suicidó ante un puesto de setas del mercado ingiriendo -como aquellos comunistas chinos que describe Malraux en *La condición humana*- una cápsula de cianuro. Una cocina con lengua, alma, mártir, y una burguesía que la sostenga con la cartera abierta de cara a un mero, está abocada a hacer nación.

Catalán de raíces confusas, gallegas o murcianas, e irredento partidario de una lengua multiuso (hablar, saborear, y quién sabe qué otras cosas más), Montalbán está convencido de que las grandes

cocinas son capaces de integrarlo casi todo y de convertirlo en historia propia (¿no fagocitó la cocina francesa el recetario italiano que llevó con ella María de Médicis?), como los grandes estadistas saben arrastrar los despojos de los vencidos atados a su carro triunfal. La cocina catalana ha asimilado influencias francesas, o italianas; sobre todo, ha vampirizado los usos de ese mar de cocinas, común y diverso, el Mediterráneo. Montalbán sabe y habla de una cocina catalana que no es unívoca: hay una diversidad de usos tribales de la montaña y del mar; están los que adoran el cerdo y cocinan con sus grasas, y los que rinden culto al aceite de oliva; cocinas de campesinos y pescadores; de burgueses y menestrales urbanos. A Montalbán le interesa descubrir cuál es el hilo que las une, qué es lo que hay en el subconsciente de un pueblo alimentado con *cap i pota, calçotades, escudella i carn d'olla*, o *ànec amb peres*; que mira la montaña con avidez de micófago despiadado (*moixernons, múrgules, rossinyols, ous de reig, rovellons*: no hay hongo que no tenga su sitio en el recetario nacional), y que expurga el mar con la idea de convertir los pescados en protagonistas de abigarradas zarzuelas, e incluso de óperas que tienen a la langosta como rotunda diva; pero que, en el fondo de cuyos más misteriosos recovecos, guarda -como la herida de cada hombre guarda la melancolía de la cuna originaria- un plato austero, árido, elaborado con ingredientes de larga conservación y que puede servir como definición de una sociedad levantada sobre el esfuerzo, el ahorro y el cálculo a largo plazo: las *seques amb botifarra*. El *pa amb tomàquet* es una aportación tardía (poscolombina), un toque de color sobre el duro cemento originario, como esos *trencadissos* de cerámica con los que Gaudí anima a trechos las fachadas de sus obras.

La cartografía montalbanesca de la cocina catalana cuenta con restaurantes-hito fundamentales: el propio Agut d'Avignó, con su cocinero mártir; Ca l'Isidre; el Hispania, de Arenys; Can Borrell, de Meranges; el Racó d'En Binu, en Argentona; Casa Leopoldo, en el Raval, o su muy querido La Odisea, el restaurante que, en la calle Copons, junto a la catedral de Barcelona, le hacía soñar con una edad de oro en la que el comunismo tenía sabor de caviar beluga y aceituna arbequina. Hablamos de balizas, de iconos, de mitos. La historia se difumina y las tribus fagocitan lo de fuera y lo convierten en seña de identidad propia para uso interesado: la patata, procedente de los Andes, crea la gloriosa tortilla española, cuyo olor se expande por los patios de nuestros cuarteles, por los bares y por los respiraderos de las cocinas familiares; el tomate y el pimiento, también ellos americanos, se convierten en ingredientes esenciales para la elaboración de un plato que forma lo más hondo del casticismo andaluz: el gazpacho. Por ese mecanismo de voracidad identitaria está el *tomàquet* inserto en

los pliegues del catalanismo (Pla lo acusaba de enmascarador de sabores, ¿por *xarnego?*) como lo está -y de modo omnipresente- en ese recetario que hoy se define como cocina mediterránea, de la que, al fin y al cabo, la cocina catalana (como buena parte de las cocinas españolas) es sólo un destello más, mancha de color en una *koiné* de ámbito superior, formada por un conjunto de culinarias mestizas, y que ha convertido en suyos pimientos, tomates y patatas americanas; arroces orientales y berenjenas indostánicas, cuadro puntillista que -desde Algeciras a Estambul- forma una gran familia alimentaria que Montalbán proponía colocar precisamente al amparo de una «*bandera azul de mar visto desde cabo Sunión y sin otro símbolo en ella que el de una tensa, encerada y erguida berenjena*» (un vegetal que, por cierto, llegó desde la India: aquí quien más y quien menos es *xarnego*). El Mediterráneo es un mar de picadas y romescos, pero también de *suquets* de pescado, de pestos genoveses, de cientos de variantes de pastas o de arroces; de pizzas y cocas; de bullabesas, cuscuses, mussakas y taramas (el mejor tarama griego lo compraba Montalbán en el barrio judío de París, creo saber dónde: en la rue François Miron, cerca de la iglesia en que tocaban el órgano los Couperin); de infinitos messés turcos: Estambul, opulenta capital de las tapas (ellos, los turcos, las llaman *messés*), regadas con raki. En el otro extremo -Algeciras-, las riegan con jerez. Cuestión de matiz, nada más. Lo señala Montalbán: la cocina mediterránea es, entre otras cosas, una cocina de tapas. Pero del concepto de mediterraneidad, como de todo lo que lleva un adjetivo de pertenencia, habla Montalbán dando un paso atrás, subrayando su papel de orientador irónico, tomando posición en una cuidadosa media distancia: la mediterraneidad -son palabras montalbanescas- es, al fin y al cabo, «*uno de esos imaginarios fraguados en este siglo y que han sido positivos en manos de los poetas, peligrosos en las de los políticos y problemáticos como elucubración de la dietética*».

La batalla por la recuperación de la cocina pública en España se cerró a fines de los ochenta. El pueblo español se libró del siniestro tener que comer para vivir y se convirtió precipitadamente a la gastrolatría. El propio Montalbán reconoció que, si había habido una revolución triunfante en la democracia española, había sido la de las cocinas, revitalizadas al calor del flujo económico de la cultura del pelotazo y del florecimiento de las autonomías. En media docena de años, los cocineros españoles dejaron de ser unos tipos llenos de manchas y quemaduras a los que todo el mundo gritaba; ahora, se ponían tocas de diseño y reclamaban que sacaran del Prado los Velázquez para colgar sus platos. Una nueva situación trajo amenazas de nuevo orden. Había que reparar las recién abandonadas trincheras para restablecer un nuevo sistema defensivo (ahí estaba de nuevo

nuestro incansable zapador Montalbán): esta vez se trataba de ponerse a resguardo de los recién llegados popes culinarios, teólogos de la gastronomía y comisarios del paladar, gente hasta entonces desconocida en nuestro país (primero comer, luego filosofar), y que fue ocupando espacios a medida que la cocina pasaba de ser la gran ausente de la cultura nacional a convertirse en estrella mediática. Si los sesenta dieron como fruto a esos tipos «*siniestros*» que afirmaban que comían para vivir, los últimos ochenta y los noventa han traído las teologías de la cocina, y, con ellas, los apóstoles que predican la doctrina de que es mejor degustar que comer, mejor catar que beber, y mejor ver y oler que probar, hoscos inquisidores que persiguen con ahínco cualquier forma de hartazgo y -muy especialmente- de *hybris*, ese milagroso instante en el que el hombre parece tocar el cielo con las manos. Contra los comisarios de la cocina, contra los savonarolas predicadores del minimalismo y de los monocromos en blanco, se revuelve Montalbán en nombre del principio fundamental que ha de regir cualquier proyecto humano: el derecho a la felicidad. Ahí, el estandarte es Rabelais, patrono de los glotones; de los que comen y beben porque pueden permitírselo y disfrutan comiendo y bebiendo (lentejas o caviar, qué más da, ningún trabajo humano me es ajeno); pero también de los que sueñan con comer a gusto porque nunca podrán hacerlo. El triunfo de don Carnal sobre las casandras cerúleas, las peligrosas doñas Cuaresma: hijos menores de dictadores y representantes en general del mal sobre la tierra. En esa reivindicación de la *hybris* como piadoso hallazgo por el que el ingenio del hombre se defiende periódicamente de la sordidez de su destino, brilla el Montalbán más rabelesiano que recorre el mundo armado de cuchara y tenedor, o de un juego de palillos, si el menú es de arroz con abalones. Que se conmueve ante las habilidades de cocineros chinos, franceses o toscanos. Que, mientras come, curiosea y averigua la razón y el origen de cada plato, y se lleva a los labios todos los líquidos que la inteligencia y el trabajo humanos han concebido: vinos tranquilos o espumosos; tintos de Rioja y de Borgoña; blancos de Chablis o amarillos vinos de arroz; whiskies, ginebras, rones; o sabias mezclas: el cóctel le parece a Montalbán bebida admirable, laica, nacida por maquinación combinatoria de la mente humana, en la barra del bar, lejos de cualquier tentación de lo sagrado. En su libro *Moscú de la Revolución*, incluye una cita en la que Herzen les recrimina a Louis Blanc y a los socialistas utópicos franceses: «*¿Qué queréis? ¿Tal vez condenar a los seres humanos, los que hoy están vivos, al triste papel de cariátides destinadas a mantener el entarimado sobre el que otros algún día bailarán? ¿Quién puede asegurar la llegada de ese día? Una finalidad infinitamente lejana no es una finalidad: es una ilusión.*» No hay que esperar a que llegue la revolución para vivir, ni hay que dejar a

filósofos, teólogos o comisarios políticos que ordenen ese desorden extraordinario que es la vida.

Aunque la vivencia de la felicidad montalbanesca no necesita de rotundas experiencias pantagruélicas. En 1999, en la revista *Sobremesa* le solicitamos que nos contara qué menú proponía para la Nochevieja de ese año y él nos escribió un pequeño cuento en el que recuerda cierto día de su infancia: el niño Manuel guarda su lugar en la triste cola de racionamiento frente a la panadería, a la espera de un correoso pedazo de pan negro, cuando «*de pronto tengo delante a mi madre que me tiende pan caliente y una bolsita de papel de estraza llena de aceitunas negras, de las llamadas de Aragón, sin duda de allí venían, porque entonces se respetaba el turno de las estaciones y los mercados. Pan y aceitunas. Un título de película neorrealista, pero en el alma la saciedad de todos los deseos y el 31 de diciembre, después de las doce uvas, me tomaré furtivamente un pedazo de pan y un puñado de aceitunas negras*». El pan caliente y las aceitunas, estallido de felicidad en una cola de cartilla de racionamiento a la puerta de la panadería: otro Rosebud de niño de posguerra, melancolía de inocencias varadas en la playa de la infancia; variante de esa huida hacia el sur, hacia el mar de Murcia, un día en que el verano ya se anuncia en el azahar de Sagunto y Benicàssim, y entibia el agua del Mediterráneo en la que Pepe Carvalho moja sus pies, mientras aguarda que le sirvan una brandada de pobre, un sabroso atascaburras, magdalena de Proust deconstruida para uso de la pobreza posbélica: patata con un chorrito de buen aceite de oliva, ñora y unas tiras de bacalao. Pan caliente y un envoltorio de papel que guarda un puñado de aceitunas negras en las manos de su madre. Me da por pensar que son esas mismas aceitunas, pequeñas y rugosas, que aún me gustan tanto (aquí, en Valencia, las llamamos *del cuquello*). A mí me las traía mi abuela.

EN LOS CONFINES DE LA PIEDAD

(SOBRE *AHORA TOCAD MÚSICA DE BAILE*, DE ANDRÉS BARBA)

Terminé de leer *La hermana de Katia* con un nudo en la garganta. Había empezado a hojear por curiosidad aquella novelita que me había llegado en un paquete de la editorial Anagrama, y, de repente, me había sentido atrapado en su historia, desazonado. El libro se me había metido dentro y trabajaba agazapado en algún lugar. Me hacía daño. Qué quiere decir eso. Qué quiere decir que me hacía daño la narración de las andanzas de una niña que ni siquiera tiene nombre (luego he ido descubriendo que en los libros de Barba abundan los personajes que ni siquiera tienen nombre), con una hermana que trabaja en un estriptis y, de vez en cuando, les chupa la polla a los hombres mientras espera que vuelva su novio Giac, que está en Italia; con una abuela que trabaja como limpiadora en Málaga y en la que empiezan a aflorar las señales de la degradación y la muerte; con una madre puta que tiene un novio carnicero, con el que decide irse a vivir a pesar de que discuten continuamente; con un amigo americano que predica la caridad de Cristo y que, cuando ella le ofrece lo mejor que tiene, lo que ha oído que los hombres más aprecian, la abandona e insulta. En apariencia, mi historia y la historia de esa niña fronteriza nada o muy poco tienen que ver, y sin embargo, leyendo el arriesgado libro de Barba, tenía la sensación de que la de esa niña era también mi historia; que su abandono era mi propio abandono, y su desconcierto formaba parte de la deriva de mi vida, y que, al mismo tiempo, era parte de mí la crueldad de los comportamientos ajenos con los que tropezaba la hermana de Katia. El libro había conseguido que yo fuera la víctima, pero también el verdugo.

Andrés Barba, con su historia, me proponía el ejercicio de mirar desde una nueva cota cuanto ocurría a mi alrededor, de meterme dentro de mí mismo por una puerta recién descubierta. La aparentemente ingenua voz de aquella niña procedía de un lugar que yo no había visitado y, por eso, se permitía minar mis certezas, porque, al contarse a sí misma, me contaba que se podían ver las cosas desde otro sitio. Ejercía una imprevista forma de subversión.

Conseguía llevarme a pensar sobre el sentido de mi vida; sobre la relatividad de los lenguajes establecidos que yo mismo uso, sobre la fragilidad de las formas de representación a las que me he acostumbrado. Cuando un libro te obliga a ese ejercicio, inevitablemente te está obligando a revisar tus ideas acerca del sentido y las posibilidades de la literatura en estos tiempos en los que tan difícil nos parece encontrarle un sitio. La novela de Andrés Barba, en su voluntad de construirse desde los márgenes, de no levantarse en el centro de nada, venía a confirmarnos una vez más eso que sabemos y tantas veces se nos olvida; que la literatura es un arte muerto que espera la voz de un nuevo escritor para resucitar. Barba le abría un nuevo camino a la narrativa española como reflexión acerca de la realidad y la echaba a andar por él.

Con *La hermana de Katia* había nacido un escritor. Sus dos libros posteriores, las estupendas narraciones que agrupó bajo el título de *La recta intención* y esta valiente novela que hoy presentamos, y que titula *Ahora tocad música de baile*, han confirmado el diagnóstico. Andrés Barba es un escritor y cumple con la tarea que su oficio le exige: intentar entender. Levanta su obra desde una rigurosa voluntad de investigación, y lo hace corriendo cada vez mayores riesgos. No se resigna a ver lo que otros ya han visto, a decir lo que otros ya han dicho, sino que quiere ocupar ese vacío que nadie ocupa y que, una vez descubierto, el lector se da cuenta de que era necesario llenar. Por eso, Barba, como hace cada novelista de verdad, además de resucitar el género, se nos revela como un escritor imprescindible, porque hemos aprendido a mirar con él lo que antes no éramos capaces de ver.

Pero las buenas novelas, esas que nos enseñan a mirar, surgen de releer y actualizar el género; de ponerlo en cuestión. No hay una buena novela que no venga de la novela. Barba cumple el requisito. El personaje del primer libro suyo que leí tenía parientes cercanas en la narrativa, seres de ficción que, en su día, habían trabajado dentro de mí en la misma dirección en la que trabajaba esa niña fronteriza. En la contraportada del libro se cita a Felicité, la protagonista de *Un cœur simple* de Flaubert; pero leyendo *La hermana de Katia* yo pensaba también en la pobre Elisabeth Rousset, la bondadosa *Bola de sebo* de Maupassant, que pone la modesta opulencia de su fiambrera y su cuerpo al servicio del falso orgullo de los demás, y a cambio recibe desprecio; me acordaba de la Colometa de *La plaza del Diamante*; o de María, la protagonista de *El metro de platino iridiado*, la gran novela de Pombo. La joven hermana de Katia se sumaba a ese modesto ejército de personajes literarios cuya mera existencia redime por un instante al mundo. Un ejército que cuenta también con la presencia de algunos personajes masculinos, como el príncipe Mishkin, de *El idiota* de

Dostoievski, con su desconcertante bondad, casi con su santidad diríamos; o el bueno de Pierre Bezukov, ese amigo inolvidable que nos regala Tolstói a cuantos leemos *Guerra y paz*, seres que representan el polo de la luz en el interminable combate entre el bien y el mal, entre Ormuz y Arimán, que se desarrolla no sólo en la gran historia de las naciones, en los pomposos escenarios públicos, sino también en los espacios más recónditos y privados, en las relaciones más íntimas. De dar cuenta de esa sorda lucha puertas adentro se nutre buena parte de la mejor literatura. Y es ese espacio el que Barba ha elegido para su literatura.

Con difícil maestría, basa su estrategia de escritor en llevar a sus lectores a ese callado campo de batalla y, una vez allí, obligarlos a practicar el incómodo ejercicio de poner la mirada al mismo tiempo abajo y en la frontera (a ratos, sus libros me hacen pensar en el lugar desde el que se construye *Si te dicen que caí*, de Marsé). Andrés Barba, en *La hermana de Katia*, obliga al lector a mirar desde la edad de abajo, desde el sexo de abajo, desde la clase de abajo, desde quien menos dotado está. Y pone esa mirada en el agudo filo en el que los mundos se encuentran, o, mejor sería decir, chocan, el mundo de los mayores y el de los pequeños, el de los sanos y el de los enfermos, el de los hermosos y los feos, el de los hombres y el de las mujeres, el de los que han encontrado un lugar en la sociedad y el de los que carecen de él. El resultado de ese ejercicio de miradas cruzadas produce un efecto demoledor y acaba reclamando del lector la suspensión de su propio código. Barba expresa con una mirada supuestamente inocente la angustia de un mundo abandonado por los dioses que no encuentra sus formas, su contrato social, que no sabe a qué ritos de redención acogerse porque no sabe qué verdad persigue. Como resultado de esos choques en cascada de los diversos mundos, convierte el conjunto de valores establecidos en una representación poco creíble y pone al lector en la tesitura de preguntarse dónde termina lo escenográfico y empieza lo verdadero.

En el espacio de esforzada búsqueda de nuevas formas de redención, de los frustrados intentos de encarnar el bien en esa lucha, se moverán buena parte de los personajes de las narraciones que componen su siguiente -y también magnífico y desazonante- libro, *La recta intención*: seres que no saben cómo ofrecerse, cómo amar, que, por no encontrar el código que rige su universo, desconocen el modo en el que lo íntimo entra en contacto con lo ajeno. Qué es lo que uno lleva dentro y cómo ofrecer lo que uno lleva dentro. La niña Sara, la protagonista de «Debilitamiento», una de las narraciones de *La recta intención*, se mutila cruelmente, y encuentra en la anorexia su particular forma de sacrificio: no sabe cuál es el camino hacia los demás, cómo ofrecerse, cómo redimirse, y el autocastigo se convierte

en su manera de generosidad; también los amantes de otra de las narraciones, «Nocturno», se hacen daño y separan porque no saben los límites entre el miedo, la desconfianza y el amor. Desconocen el arte de la representación, el papel que deben interpretar en la obra.

Quizá haya sido Dostoievski quien de un modo más doloroso haya representado esa perpetua batalla entre la luz y las sombras en la literatura occidental, y sea la presencia más constante en la última novela de Andrés Barba. En *Ahora tocad música de baile*, como les ocurre a los personajes negativos de Dostoievski, ese Rogozhin, contrapunto de Mishkin en *El idiota*, cuya máxima expresión del amor que siente por Nastasia Filipovna es el crimen, los personajes de Barba tienen guardados un ansia, un furor de bien que no sabe el camino de salida y que se pudre y estalla dentro, destruyendo al portador y abrasando a quienes se mueven en torno a ellos. ¿Cómo hacer el bien en un mundo sin centro, en un mundo en el que los códigos han sido suspendidos? El novelista ruso hablaba de los pecados que ni siquiera Dios puede perdonar. Los seres de Barba se mueven insomnes en un mundo abandonado por todos los dioses. Hace poco volví a ver esa magnífica película de William Wyler que se titula *Jezabel*, en la que la protagonista, interpretada por Bette Davis, ama tanto que destruye su propio amor, y lo convierte en una furia destructiva que no duda en arrastrar a los demás al crimen. Uno de los personajes dice de ella: «*Cuando peor se porta es cuando más quiere.*» He vuelto a acordarme de ese personaje leyendo *Ahora tocad música de baile*. Me acordaba de *Jezabel* cuando leía ese fragmento en el que Bárbara, la hija de una mujer afectada por el mal de Alzheimer y de un ferroviario triste y desconcertado, una muchacha poco agraciada y que nunca se ha sentido querida por su madre, abandona por miedo a Elena, el ser al que más ama. Bárbara asiste a la boda de la mujer a la que no se ha atrevido a amar, y la odia, odia las palabras que componen la fórmula del matrimonio cristiano. En su odio, Bárbara le desea a Elena el dolor, pero no un dolor brutal, sino el dolor cotidiano que convierte las aspiraciones en cosas; que las hace reales. Dice el narrador: «*volvieron a molestarla las palabras cristianas del compromiso, en la alegría y en la tristeza, en la salud y en la enfermedad, en la riqueza y en la pobreza; como si sólo en aquellos extremos fuera posible el amor, ¿aceptáis -le hubiera gustado decir- que vuestro amor atraviese el infierno de la normalidad, aceptáis que no pase nada el lunes ni el martes, ni el miércoles, ni el jueves, ni el sábado, ni el domingo hasta el fin de los tiempos*?». Bárbara ama, pero no sabe cómo hacerlo: «*quién en su sano juicio quiere oír hablar de amor*», piensa esa mujer para la que el amor es dejación, debilidad, y que no ha soportado el amor de Elena, una de esas componentes del ejército de la luz, como Felicité, como la Rousset de Maupassant o la María de Pombo, para quienes amar es

una sencilla disposición a la entrega.

Andrés Barba ha hecho preceder su nueva novela de una iluminadora cita de Simone Weil: «*La apariencia se adhiere al ser, y únicamente el dolor puede arrancar el uno de la otra. Quien tiene el ser no puede tener la apariencia.*» La frase nos devuelve a la idea de que el novelista actúa como investigador (aquello que decía Musil de ponerse uno mismo bajo el microscopio y contemplarse, como un científico pone bajo el microscopio un insecto). Esta vez, su experimento narrativo ha consistido en someter al ser humano al dolor extremo para conseguir que, en ese tubo de ensayo, precipite una forma de verdad. De nuevo, y como me ocurrió con *La hermana de Katia*, al leer este libro me he preguntado qué tiene que ver conmigo la historia de Pablo, el viejo y torpe ferroviario jubilado que descubre que su mujer, ayer bella y altiva, y que siempre pareció despreciarlo un poco, que siempre pareció que podía encontrarle un sustituto, ha empezado a sufrir el mal de Alzheimer y se está convirtiendo en una especie de animal doméstico absolutamente dependiente de él, y al mismo tiempo ausente. Puedo decir que, tres años después de mi primer encuentro con su obra, he cerrado este último libro de un novelista cuya mirada ya me resulta imprescindible, con el mismo nudo en la garganta con el que cerré aquella imprevista novelita de un desconocido.

Ahora tocad música de baile es la historia de cómo esa enfermedad límite en la que el ser humano se disuelve transforma la vida de una familia, el juego de relaciones entre sus miembros, el complicado nudo establecido a lo largo de los años entre el matrimonio, Pablo e Inés, y sus hijos, Santiago, el preferido de la madre ahora enferma, y Bárbara, segundona y poco agraciada. La presencia de la enfermedad trastoca con un nuevo orden el orden anterior. En el resbaladizo terreno limítrofe en el que lo animal recupera su territorio, Barba se atreve a proponernos la desazonante pregunta de cuál es nuestro propio lugar en esa escala zoológica. Nos interroga sobre el sentido del amor, de la crueldad y del concepto de redención ante un ser humano degradado al límite. El novelista se interroga en su experimento acerca del sentido que tiene derrochar esfuerzos, inteligencia, trabajos, amor y sufrimiento. A Pablo, el marido, le resultará insoportable el momento en el que el médico le hace un test a la mujer para dictaminar el estado de la enfermedad, con preguntas que él puede responder por ella, pero que el médico le impide que responda, porque la enfermedad es de ella sola, la aleja y la deja sola a ella (ella es la única que puede responder, la que expresa los síntomas de la enfermedad que son propiedad sólo suya), y, por reflexión, lo deja solo a él, que ya no puede ayudarla, que ya no puede redimirse de la manera como se redimía, soportando su desprecio y, al

mismo tiempo, la necesidad que tenía de él. Ahora Inés es -según sus propias palabras- una persona a la que no reconoce, a la que puede querer sin que lo expulse. «*Todos te abandonan, Inés, y yo no te quiero*», dice Pablo.

La hija de la mujer enferma, Bárbara, de cuya incapacidad para amar ya hemos hablado, dirá: «*No es tan fácil cuidar de alguien que ni siquiera te reconoce, porque cuidamos para que nos cuiden, o para que nos lo agradezcan, o para justificarnos, pero cuidar a quien no tiene rostro es cansado, como morir una y otra vez, y mi madre se sienta siempre ahí, en este sofá, yo pensando morir es esto, morir es sólo esta ausencia, esta especie de paz, volverse cosa, una cosa dura que casi parece que sonríe pero no sonríe.*»

Santiago, el hijo predilecto, llegará a pegarle a su madre porque no soporta la indiferencia en la que la enfermedad la ha sumido: «*pegar a su amor para comprobar que existía*». Santiago pega con la curiosidad de quien practica la etiología, del que estudia el comportamiento de los animales, porque ella es ya «*sólo un animal con un estómago que debería ser llenado, para seguir viviendo, que necesitaba beber al día al menos un litro de agua, que defecaba y orinaba, que olía, que sentía la necesidad de un compañero, un animal cuyos cabellos y uñas debían cortarse, que durante años había ovulado para procrear, para que la posibilidad de procrear siguiera abierta, que había sido penetrado, que había estado solo, por eso volvió a descargar la mano sobre la cabeza de Inés*». Hemos hablado de la presencia de Dostoievski en la obra de Barba, en la que hay muchas páginas que nos llevan al gran Miguel Torga, con su naturalismo descarnado, con su capacidad para acercar el alma a la fisiología, o de levantarla desde la fisiología.

En *Ahora tocad música de baile* se nos cuenta cómo frente a ese ser inconsciente, en la reflexión que devuelve ese espejo, se levanta la conciencia propia. Pablo quiere ser bueno porque su novia lo cree bueno. Y uno sabe que alguien quiere a Teresa (la compañera de habitación de Inés en la residencia y también aquejada de Alzheimer) y la vuelve humana, porque le ha enganchado en la bata un broche en forma de mariposa. La nueva novela de Barba es un texto iniciático, un viaje del lector en la búsqueda de un sentido que no puede estar a merced de los avatares de las cosas, sino que tiene que estar en algún lugar en el que lo de dentro entra en contacto con lo de fuera, donde lo de uno forma parte de los demás, algo que se construye con el reconocimiento de lo más bajo. Santiago, tras golpear a su madre, descubrirá que -como la enferma- también él es otro animal, una simple criatura, que quizá está fuera de la jaula mientras la otra está dentro, «*o tal vez* -dirá el narrador- *estaban los dos en jaulas diferentes*».

Dice uno de los personajes de *El idiota: «La piedad es lo que más importa. Quizá es la única ley de la existencia humana.*» El hombre como

un animal que se levanta a sí mismo en la mirada de los demás. La piedad que humaniza cuanto toca porque lo convierte en espejo de uno mismo. Es en la mirada ajena donde unas manos pueden ser algo más que un órgano zoológico, un instrumento de uso. Unas manos pueden ser hermosas si alguien las ama; o feas, o tristes, si alguien las desprecia o compadece. En la novela de Barba, la gente no se esfuma ni muere de repente. Lo hace poco a poco. La gente muere en los demás, mueren del todo las manos cuando los demás olvidan las manos, muere la voz cuando los otros olvidan la voz. La redención es un ejercicio compartido.

Madrid, octubre de 2004

VIGENCIA DE LA NOVELA

Cuando leo las declaraciones que hago a periodistas que me preguntan por el significado o por las raíces de los libros que he escrito, me irrito con mis propias respuestas. Al reducir una novela a unas cuantas frases, campanudas o banales, me doy cuenta de que inyecto el antídoto que la combate, porque he puesto certezas en lugar de dudas, trasluzco la satisfacción de un deber cumplido cuando lo que en realidad vivo es la incertidumbre. En la sociedad contemporánea, se habla excesivamente de los autores, y de los libros que escriben, en vez de leerlos. Los autores hablamos demasiado. El público cree conocer a un autor o un libro porque ha oído hablar de ellos en la radio o en la televisión, porque ha leído las críticas que los periódicos publican sobre ellos, o incluso ha escuchado y visto al autor responder con soltura o brillantez en un programa de televisión. Lo que se dice de un libro ha pasado a ocupar el lugar de lo que dice un libro. La escritura parece ser más bien la excusa para que se levanten las carpas del circo mediático. A la pregunta de para qué se escribe un libro, o de qué trata, sólo nos ayuda a responder la lectura de ese libro. Y es en la densidad de su textura, en esa imposibilidad que tiene de ser resumido (aquello que hacían los del *Reader's Digest*), en lo que un texto alcanza su razón de ser, su carácter de intransferible porción de aura.

La novela forma parte de los materiales con los que se construye eso que se llama el espíritu del tiempo (*«il y a une atmosphère des idées*», decía Balzac), que se refleja en los temas que trata tanto como en la organización del texto. La narrativa trabaja despacio, no mediante cegadores fogonazos, sino a través de un complejo sistema de capilaridad. Cada vez son más quienes piensan que su hora ha pasado. Días atrás, en una entrevista publicada en *El País*, Philip Roth (cuyo *Lamento de Portnoy* disfruté en mi juventud, y al que he seguido leyendo con provecho) decía que la novela ha perdido la batalla frente a la pantalla de cine o de televisión. Es verdad que este género literario -que exige tiempo, silencio, atención y reflexión- parece derrotado por el estruendo y la facilidad con que trabajan otros medios de efectos instantáneos: videoclips, películas, imágenes de todo tipo, pero también conciertos, concentraciones deportivas, etc. Todo supera en llamativo estruendo a esta actividad gris y solitaria

que es la lectura, condenada a captar a sus adeptos de uno en uno. Escribí sobre eso ya hace algunos años: se lee en soledad: una hilera de hormigas corre ante nuestros ojos durante horas y horas. Las condiciones en las que la novela deja su huella, a primera vista, no podrían ser más adversas. Del mismo modo que hemos llegado al acuerdo de que, en el siglo XIX, la burguesía encontró un vehículo para formar su sensibilidad en la novela realista distribuida gracias a las largas tiradas en forma de libro, o insertada en las páginas de periódicos de amplia difusión, existe el consenso de que el cine o la música popular definen mejor el siglo XX que las narraciones escritas. El siglo XX ha sido el siglo de la imagen, se nos dice, y, sin embargo, por debajo de esas imágenes se extiende un denso sustrato verbal que permite hacerlas inteligibles, colocarlas en el complicado *puzzle* de la historia a gusto del que las muestra. Son la espuma de historias que alguien debe narrar. Aunque hoy se muestre arrolladora, la competencia de lo visual, de lo auditivo, no es nueva. Desde su nacimiento, la palabra escrita ha competido con los grandes espectáculos: conciertos, óperas, ceremonias religiosas, el estruendo de las representaciones teatrales, los autos sacramentales, las grandes funciones barrocas con su aspiración a la totalidad: voz, música, expresión corporal, fuegos de artificio. Yo diría que los grandes reportajes, el cine, la maravillosa expresividad de la imagen con su fulminante inmediatez, con su tactilidad, así como el conocimiento del mundo que han brindado las comunicaciones modernas, más que expulsar a la novela de la narración de su tiempo, la han librado de ataduras, de un modo paralelo al que la invención de la fotografía liberó a la pintura. Han eximido al novelista del papel de informador, y hasta de decorador, responsabilidades que lastraban la narrativa del siglo XIX (esas largas tiradas de Zola describiéndonos interiores, catálogos de muebles, de vestidos, de plantas). El novelista moderno puede utilizar el aparato descriptivo como elemento únicamente al servicio del núcleo de la narración, convertirlo en un personaje más del texto, y no en escenario: digamos que las artes visuales, además de abrir nuevos campos novelables, le han permitido al novelista trabajar hacia dentro con mayor libertad. El reto sigue en pie: intentar ordenar en la densidad del lenguaje escrito los dilemas morales de nuestra época, aunque ahora sean los de un mundo ruidoso y superpoblado de imágenes. La capacidad para destilar un cúmulo de sentidos que empasta la novela le permite moverse en espacios que rozan con lo subversivo: misión del novelista es descubrir el vacío que tantas veces se cubre con ese nuevo retablo de las maravillas de lo visual, ayudar a descifrar, desde el funcionamiento del pequeño universo de una novela, los mecanismos del gran mundo exterior que ese aparato de propaganda -que en demasiadas ocasiones confundimos con la

mundializaciónresume en un brillante ramillete de palabras, sonidos e imágenes. En los resúmenes del siglo de la imagen, se nos ofrecen fotos de Marilyn, de los Beatles, de los Kennedy, de Mary Quant, como protagonistas de un tiempo: se escamotea -o se presenta en el confortante espacio de la melancolía- la larga herida que ha cruzado de punta a punta todo el siglo.

Para Roth, la novela acabará siendo un *hobby* para un pequeño grupo de aficionados, del mismo nivel que los coleccionistas de sellos o de soldaditos de plomo. Yo no estoy tan seguro de que eso vaya a ser así, ni de que deba ser así. Da la sensación de que la polémica versa sobre algo tan trivial como la comodidad o incomodidad del formato (si es mejor un libro en el que pasas hojas de papel o una pantalla luminosa). Aceptar como razón del fin de la novela la pereza del hombre actual (es más fácil ver una película que leer un libro) supone dar por bueno un modelo ideológico que fomenta en nuestros contemporáneos la dimisión del papel de ciudadanos, es decir, de individuos capaces de esforzarse y de pensar. Por ese camino, también el gran cine, o la música exigente, tendrían los días contados. La discusión sobre el futuro de la novela sólo puede plantearse en si el género, con toda la flexibilidad que ha demostrado tener en los últimos cien años, se ajusta o no al tipo de narración que nuestro tiempo precisa, aunque sea a contrapelo de lo que las tendencias hegemónicas dicten. No nos olvidemos de que la novela realista que hoy decimos alegremente que fue el mejor vehículo para la formación sentimental del siglo XIX, era mayoritariamente rechazada en su tiempo, autores y obras padecían denuncias, persecuciones, procesos y hasta cárcel.

Personalmente advierto en la novela una capacidad de resistencia y una tozudez admirables: cuando se la da por muerta, renace con cualquier excusa. Miradas como las del propio Roth, Updike o Richard Ford en USA; Ishiguro o Swift en el Reino Unido; La Capria en Italia; o, por poner sólo un par de ejemplos, las de Pombo y SánchezOstiz en España, siguen pareciéndome imprescindibles cuando intento entender ese espacio de tensiones que llamamos alma humana. Hablo de novelistas recientes, pero no conviene olvidar que las viejas novelas siguen manteniendo -y no quiero hablar ahora de los motivos- una envidiable capacidad para reaparecer, repletas de juventud, decenios -a veces, siglos- después de haber sido escritas. Meses atrás, leí *Oil (Petróleo)*, una novela que Upton Sinclair escribió hace ochenta años y que ha vuelto a aparecer en los escaparates de las librerías gracias a que se ha inspirado en ella una nueva película de éxito (*Pozos de ambición*): muchos la consideraban definitivamente sepultada, tanto por el tema como por su estética marcada por un militante realismo

social, y, sin embargo, ha vuelto a escaparse de su tumba. Mientras escribo estas líneas, puedo comprobar que permanece, una semana más, en la lista de los libros más vendidos. También observo que, desde hace meses, en esas listas de libros más vendidos figura *Vida y destino*, la novela que Vasili Grossman escondió durante decenios para librarla del afán inquisitorial de los burócratas de la Unión Soviética, y que en España se publicó con más pena que gloria a mediados de los ochenta. Se me dirá que *Petróleo* no es una obra maestra, que su renacimiento es un renacimiento oportunista al rebufo del cine, del enemigo. Estoy de acuerdo: *Petróleono* es una obra maestra, es sólo -y nada menos- una buena novela, pero eso le basta para cumplir todavía el propósito con que su autor la escribió: contarnos cómo engrasó sus mecanismos ese sistema norteamericano que aún hoy nos sirve de modelo: la especulación, las expropiaciones forzosas de los campesinos por los grandes grupos petroleros e inmobiliarios, la corrupción y connivencia de políticos y abogados, la brutalidad de las luchas contra los trabajadores, el papel de la prensa y de las películas de Hollywood como aparatos de propaganda al servicio de los poderosos, y, fruto de todo ello, el irremediable envilecimiento del alma humana en un sistema en el que la palabra democracia parece más bien un sarcasmo. De la novela de Grossman sí que me atrevería a decir que es un libro extraordinario: nos hace vivir -casi como si de una terrible experiencia propia se tratara- el secuestro y puesta a su servicio por parte de la burocracia soviética de los inmensos sacrificios del pueblo ruso -incluidos obreros e intelectuales comunistas- durante la Segunda Guerra Mundial; cómo los oportunistas de la política se apropiaron del trabajo y el heroísmo ajenos para construir con ellos una historia a la medida de sus conveniencias y de la que borraban cuanto de libre y generoso había engendrado la revolución soviética de 1917.

Ambas novelas causaron escándalo en su tiempo, porque las dos mostraban el revés de la retórica oficial, enseñaban a leer a contrapelo las palabras de uso corriente. Y por eso, de un modo misterioso, hoy vuelven a reclamar su sitio entre nosotros, y siguen trabajando desde el fondo de sus lectores en la construcción de esa atmósfera de las ideas de la que hablaba Balzac, y lo hacen no sólo por la pericia de sus escrituras, sino por su capacidad para seguir ayudándonos a descifrar el código de cuanto nos rodea: leyéndolas, me parecen más cercanas que muchas de las que escriben mis contemporáneos. Tengo la sensación de que algo parecido a lo que ellos buscaron sigo buscándolo yo en mis libros. Los he citado aquí para hablar de la capacidad de supervivencia de la novela sólo porque acabo de leerlos en estos días. Podría citar -por hablar de recientes publicaciones en España de viejos autores- a Irène Némirovsky, cuya *Suite Francesa* fue escrita en plena guerra mundial y no había visto nunca la luz hasta su

edición hace un par de años, más de medio siglo después de que la autora desapareciera en un campo de concentración nazi; o de algunos libros de Stefan Zweig y Somerset Maugham (*La embriaguez de la metamorfosis, Servidumbre humana*), durante bastante tiempo considerados de segunda fila y *demodés*, aptos sólo para el consumo popular y hoy aclamados por los mejores críticos como excelentes muestras de modernidad. En el entramado de tensiones de cada época los libros encuentran nuevas sensibilidades con las que conectan, o bien que los rechazan. En cada época, cambian de sentido, se ponen al servicio de la sensibilidad de su tiempo o a la contra: crecen o languidecen. Se someten a continuas metamorfosis. ¿Qué leyeron los griegos cuando leían la *Ilíada*?

Para un novelista, toda la literatura que lo precede es un enorme almacén de materiales con el que abastecer su taller, al mismo tiempo que es material novelesco cuanto lo rodea: la vida misma es el material de la novela, nada es ajeno al texto; incluso a los maestros literarios hay que buscarlos fuera del género en muchas ocasiones. Lucrecio, con *De rerum natura*, un poema filosófico; Marx, con su *Manifiesto comunista*, un panfleto; y Fernando de Rojas, con *La Celestina*, que no sé si es teatro o novela dialogada, me han enseñado a novelar tanto o más que los grandes maestros de la narrativa, porque novelar es, ante todo, saber mirar, y ellos miraban como nadie de su tiempo supo hacerlo. Leerlos es un ejercicio imprescindible para aguzar la mirada propia. Así que, por volver al tema -si es que esta charla lo tiene-, me permito no compartir las opiniones de mi querido Roth cuando proclama la agonía de las fábulas escritas. Yo no acabo de ver que hayan llegado sus sustitutos. Creo que, de ellas, aún puede decirse aquello que Stefan Zweig le dice en una carta a Freud: «*Gracias a usted muchos vemos, gracias a usted muchos decimos cosas que, de no ser por usted, jamás se hubieran visto ni dicho.*» Mejor que hablar de la incapacidad de un género, ¿por qué no seguimos hablando de nuestras propias limitaciones?

Valencia, 14 de abril de 2008

LA NOVELA EN LA MESILLA DE NOCHE

¿Qué es ser novelista en el siglo XXI? ¿Cuál es el estatus de la novela? Aparentemente, novelista y novela se encuentran en un escalón bastante elevado en la consideración social. Se habla de unos y otras en los periódicos, en las revistas, en la televisión, y, pese a ello, uno tiene la impresión de que las novelas hablan cada vez menos por sí mismas y de que lo hacen en voz cada vez más baja. Se quedan en la mesilla de noche, al lado del frasco con las pastillas y del vaso de agua. Son, cada vez más, un asunto de estricta vida privada. En cierto modo, es normal. Se lee a solas. Y, además, en este comienzo de siglo la verdad es que no se sabe demasiado bien para qué puede servir una novela si no es para transmitir destellos de esa inaprensible aura de prestigio, quizá cierto consuelo que tiene que ver vagamente con el que nos brindan esos comprimidos cuya cercanía nos tranquiliza a las puertas del inquietante mundo de los sueños.

No ha sido siempre exactamente así. Los escritores del XIX, y, a su manera, los de los primeros años del siglo XX, podían tomarse a sí mismos como el eco de una injusticia, se sentían obreros en la construcción de una proteica narración colectiva. Se diría que la novela participaba por entonces del ajetreo de la vida. Zola pensaba que toda obra de arte se levantaba contra la convención, ponía en cuestión las costumbres de su tiempo. Para Victor Hugo -una forma de decir casi lo mismo-, la revolución era pasar de lo postizo a lo real: la novela -se supone- participaba de esa apasionante búsqueda de lo real que permanecía oculto bajo el hollín de la injusticia, o simplemente de la mentira. Cuando, cien años más tarde que Victor Hugo, Hermann Broch nos hablaba de literatura se refería a una forma insustituible de conocimiento (el culto de la belleza por la belleza le parecía una filosofía propia de comerciantes sin escrúpulos: era el *kitsch*). Y Musil decía que el novelista debía colocarse bajo el microscopio y mirarse con el mismo interés con que un científico mira un insecto, entre entomólogo y médico forense. Digamos que en la Europa de entreguerras, de la revolución rusa y de las grandes convulsiones sociales, la novela anunciaba aún cierta verdad que estaba a punto de

llegar. Los artistas, los novelistas, se sentían legitimados para someterse a violencia, e incluso para someter a sus lectores a una violencia de corte higiénico, o sanitario: Joyce, Bulgákov, Döblin, Pilniak. También del otro lado del Atlántico tenía la novela ese papel desazonante: Steinbeck, Dos Passos, Faulkner, Upton Sinclair.

El propio Proust participaba de esa idea: la verdadera obra de arte es como cuando vas al oculista. Te somete a un tratamiento siempre incómodo, pero, cuando acaba el tratamiento, ves las cosas con una claridad luminosa. Y celebraba: cada nuevo artista nos regala una nueva mirada. Nos abre un mundo que no existía antes. Ya bien avanzado el siglo XX, Pavese nos hablaba del milagro de un nombre y un adjetivo que se reúnen por primera vez para ofrecernos la maravilla de una nueva realidad. En el caso de Proust y de Pavese, la literatura no como busca de la verdad, sino como una verdad que acaba de nacer.

A nosotros, novelistas del siglo XXI, no son esa búsqueda ni esa claridad las que nos animan. No conocemos nuestros propios límites, no sabemos hasta dónde pueden llegar nuestras ambiciones. Se diría que todos los trucos han sido ya usados, que se ha contemplado el mundo desde todas las caras del prisma, se lo ha exhibido, se lo ha toqueteado. Los lectores -la sociedad- se han inmunizado ya contra el virus literario, que en cierto tiempo provocaba escándalo, o al menos la estimulante sorpresa de una nueva mirada. El supuesto valor performativo de la novela -la palabra del dios que dice *fiat lux* y enciende el sol, la luna y las estrellas; la del gobernante que declara la guerra y pone en marcha el sonido del cañón- se ha desvanecido. No representamos a una clase que llega, ni a la que gesticula antes de esfumarse en la bruma del pasado. No tenemos detrás de nosotros una burguesía que apresura el paso y empuja, tampoco tenemos bolcheviques vestidos con cazadora de cuero y cubiertos con una gorra marcada con una estrella roja. Ni siquiera creemos en los escritores como imanes que atraen la dolorosa energía de los humanos, aquellos hombres que llevaban la palabra desgracia escrita en sus frentes, a los que el ángel ciego de la expiación azotaba a brazo partido para edificación de los demás, y de los que hablaba Baudelaire. Los novelistas de hoy merodeamos, tímidos y solitarios, husmeamos el olor confuso del tiempo, intentamos atrapar algo que ni siquiera sabemos lo que pueda ser. La poesía no se enuncia, se intenta (otra vez Pavese). Cada uno roe su propia novela, como cada uno roe su propia muerte, el frasco con las pastillas y el vaso de agua en la mesilla de noche. Aspiramos, todo lo más, a ser cronistas de nuestra vida, a anotar nuestro paso por el mundo en el bloc que nos presta -por un plazo de tiempo tan corto- la muerte.

Son formas contemporáneas del desorden: se ha reabierto la grieta

por la que se escapan los miedos íntimos. El novelista no es ya el que ayuda a construir la narración, a buscar el sentido de lo colectivo, ni es el sacerdote laico que escenifica los ritos de la tribu, sino el que expresa los dolores de un estadio anterior al pacto. Captura las palabras de la tribu y las lleva a su húmeda guarida. Es el retorno del sombrío animal humano y su fisiología.

Beniarbeig, septiembre de 2007.
Publicado en Livres Hebdo

UNA SOBREDOSIS DE INTELIGENCIA

Permítanme que hoy eche de menos aquellas novelas que, en unas pocas páginas -a veces, sólo en unas pocas líneas-, suspendían tu código para imponerte el suyo. Te exigían silencio, pero, a cambio, te llevaban a una estación de tren en la que olías el humo de las máquinas, y, desde tu butaca o desde el hueco cálido de la cama, recibías el aire cortante de la madrugada de San Petersburgo. Era excitante. Novelistas que aspiraban a regalarte el mundo.

Sin duda, el siglo XIX y los primeros años del XX enriquecieron brillantemente el arte de contar. Sus novelistas dejaron a nuestra disposición una bien abastecida mesa de carpintero. Pusieron al alcance de nuestra mano una variada colección de instrumentos que ellos utilizaron, a veces poniéndolos a prueba hasta el límite. Hoy sabemos ya que la historia de la humanidad no es la dura ascensión de la montaña hegeliana, y que ni el arte ni la literatura poseen el sonido de piolets, ni el barullo de cuerdas que caracteriza el trabajo de los escaladores, sino, más bien, un cansino aire de merodeo, un vuelo de rapaz en torno a presas fugaces y de impreciso volumen. Lo que llega después no es necesariamente lo mejor.

Reconocemos que el paso del tiempo no nos ha hecho más sabios por lo que se refiere a la suspensión del *timing* narrativo de lo que lo era Sterne en *Tristram Shandy*; ni manejamos con más sutileza el fluido interior de un personaje de lo que lo hacía Galdós con su Torquemada; ni siquiera nos atrevemos a abusar del lector hasta el punto en que lo hacía Balzac en *Le lys dans la vallée*, donde se mostraba capaz de hacerle leer trescientas cincuenta páginas para, al final, en sólo tres o cuatro, ponerse el pulgar en la nariz, extender la mano, y decirle: ¿cómo puedes ser tan estúpido y creerte toda esta basura sentimental que te he contado? Entre tanto, el viaje había merecido la pena. La suspensión de tu tiempo, la imposición o tiranía del espacio narrativo se había cumplido felizmente, como se cumple la travesía del crucero mientras los pasajeros se refugian en sus camarotes, o se tumban sobre una hamaca en la cubierta para tomar el sol, o cambian de vestido para la cena de gala. Evidentemente, los obreros de las calderas, los mecánicos, están ahí abajo, manipulando las máquinas, cubiertos de

grasa; y no cesa la agitación en las cocinas. Pero tú no te has embarcado para ver todo eso.

He dicho que a los narradores se nos ha puesto un rico instrumental al alcance de las manos, pero no sé si eso ha sido siempre provechoso. Tengo la impresión de que, desde hace bastante tiempo, los novelistas muestran una excesiva preocupación por enseñarnos la mesa de carpintero que han recibido en herencia. Me cansa no poco que el narrador interrumpa a cada momento mi crucero para mostrarme su esforzada agitación en la sala de calderas. Me molesta esa continua llamada de atención sobre sus habilidades. Del carpintero queremos una buena mesa, y no que nos explique lo complicado que resulta ajustar las piezas y encolarlas. El arte -cualquier arte- exige un suplemento de desenvoltura que creo que tiene que ver con formas de pudor, e incluso de moral: hacernos parecer fácil lo que, si nos ponemos a hacerlo nosotros, descubrimos que es terriblemente difícil.

Aún más escandalosa nos parece la actitud del carpintero que guiña el ojo, cómplice, y le dice al cliente: «*No haga mucho caso. Es sólo una mesa.*» Y esa actitud cómplice -tú y yo, lector, *mon semblable*, sabemos que lo que tienes en las manos no es más que una novela- es la que creo descubrir en muchos novelistas actuales. Nada más que una novela, nos dicen, mientras nos guiñan el ojo, y nos muestran sus complicados instrumentos, más juguetes que herramientas. Se tiene la impresión de que el tablero de la novela pertenece a una división inferior que esa en la que ellos juegan su partida. Como si la escritura fuera algo más elevado, y la novela una pequeña excusa para mostrarnos su bies. Hemos leído tanto, hemos sabido tanto.

La suspensión del código -gracias a ese espejismo de verdad que tanto nos ha fascinado- se diría propia de seres poco dotados, pasivos, almejas humanas que dejan filtrar el agua a través de sus sencillos aparatos digestivos. Para evitar eso, a cada momento los escritores inteligentes te interrumpen con su guiño: No es más que una novela. La sensación de vida se queda para el escalón de abajo, para engañar a los taxistas, a los carniceros, a las secretarias, a las chachas. Con demasiada frecuencia, tengo la impresión de que la novela contemporánea se ahoga en un exceso de aptitudes; agoniza por una sobredosis de inteligencia.

Beniarbeig, septiembre de 2007.
Publicado en Livres Hebdo

III. MEMORIAS Y MANIOBRAS

¿QUIÉN SE COME A MAX AUB?

(CELEBRANDO UN ANIVERSARIO)

Se cumplen cien años del nacimiento de Max Aub. Es hora de comérselo. En estos tiempos en los que poco importa lo que diga un libro, y lo que vale es lo que los medios de comunicación dicen de él, vamos a ver quién se lleva las mejores piezas del cadáver de Aub. Disputan los contendientes. Años atrás, José María Aznar (heredero directo del franquismo contra el que Aub luchó) inauguró una fundación en la que se recogen los documentos de una de las vidas más representativas de los avatares del siglo XX, y que avanza en las tareas de edición de su obra completa. Aznar buscaba apoyos para su segundo mandato. Por eso, el fugaz candidato socialdemócrata a la jefatura del gobierno, Joaquín Almunia, encontró inmoral esa inauguración. Aub era de los nuestros, dijo el candidato. Aub era socialista. Pero, claro, los de Aub, los socialistas, habían estado catorce años (¿fueron catorce? Pareció un siglo) en el poder y, durante todo ese tiempo, la obra de Aub no existió.

En el fervor de la transición, se había publicado buena parte de sus libros en una u otra editorial (algunos se publicaron antes, con Franco aún vivo; los *Campos*, en la editorial Alfaguara, en 1978), pero luego llegó la normalización socialdemócrata y esas obras se agotaron y ya no volvieron a reeditarse. ¿A quién, en la España de trenes de alta velocidad, exposiciones internacionales y olimpiadas, podía interesarle mirar hacia un pasado de pobreza y sangrientas luchas de clase en busca del garbanzo perdido? Europa eran Jünger, Popper y Heidegger (¿se acuerdan?). Europa era, todo lo más cerca, Benet, que contemplaba el ajetreo de los insectos sobre la piel de toro desde su acantilado de hielo. Repasen las hemerotecas. Hablar de los *Campos* de Max Aub -una de las experiencias narrativas en lengua castellana más importantes de nuestro siglo- era hablar de pobretería, en un tiempo en el que se decía que, en España, no había tradición novelesca; que había que mirar hacia altivos y lejanos horizontes para reencontrarla. El futuro de la novela española no pasaba ni por *La Celestina*, ni por el *Lazarillo*, ni por Galdós, ni, claro está, por Max Aub. Aub, cuando

mandaron los que ahora se dicen los suyos, no estaba en las librerías. Estaba agotado, descatalogado. Del todo. Era humo, aire, nada. Imagínense ustedes que Balzac, o Proust, o Dickens, o Faulkner no estuvieran en las librerías de sus respectivos países, bueno, pues aquí Aub no estaba. Y a nadie le hacía ninguna falta que estuviera. Hagan memoria, relean los suplementos culturales de los periódicos (ahora seguramente podrán hacerlo por internet), busquen los escritos que en aquellos años de socialismo triunfal citaban como referente a Aub, lo ponían en algún sitio, el que fuera. No existen, él no estaba. Había que ganar los votos de policías, guardiaciviles, militares y banqueros. No estaba en el ambiente Aub, como no estaban el Sender de *Imán*, o el Ramiro Pinilla de *Las ciegas hormigas*. La preguerra, la guerra y la posguerra sólo podían tratarse como desenfadadas comedias ligeras; todo lo más, como desvaída bruma en el horizonte (algún crítico lo decía explícitamente).

Hasta que sonó la alarma. Y se descubrió que el socialismo no era eterno, y que policías, militares y banqueros podían votar también por el pepé, y entonces se tocó a rebato, y empezaron a conmemorarse los sesenta años de la rebelión fascista y de la llegada y despedida de las brigadas internacionales (los cincuentenarios habían pasado desapercibidos), y se descubrió que había fosas de fusilados que tenían nombre, apellido y, desde hacía unos años, hasta ADN, y se puso de moda la memoria. La memoria se puso de moda porque se convirtió en la guarida en la que se escondía el lobo que quería volver a comerse a Caperucita, y, porque, en su nombre, podía pedírsele al parlamento que condenara un franquismo que, cuando se tenía mayoría absoluta, no se había condenado; que se condecorara a los héroes populares de la guerra a los que, hasta la fecha, se les había pedido que callaran; y se habló del exilio, de las torturas franquistas. Empezaron a aparecer los intelectuales orgánicos que reclamaban memoria; los novelistas y cineastas orgánicos que pedían a gritos memoria, porque sólo en el mercado de la memoria podía volver a comprarse la legitimidad malgastada. Cuenten ustedes las novelas, las películas sobre guerra y posguerra que vieron la luz con el mandato socialista y las que están viendo la luz con el de la derecha. Cómo ha crecido la cosecha, ¿verdad? Preguntémonos por qué. No nos apuntemos alegremente a la moda sin pensárnoslo al menos un minuto. Hagámosle caso a Aub que, en sus *Diarios*, escribió: «*Pase lo que pase: sólo la ignorancia es mala.*»

Aznar ató el cadáver de Aub del carro triunfal de su cortejo y los otros quieren usarlo como arma arrojadiza (un arma que se les había quedado olvidada en el desván). Y él, pobre Aub, qué va a hacer, si nadie lo lee. Porque, si alguien lo leyera, descubriría que es un gigante tan grande que es capaz de merendarse a Aznar y a Almunia. Que él

no es de nadie. Que es de esos que nos hacen odiar la miseria de la literatura de hoy, y tener esperanza en la grandeza de la de mañana. Y ya sé que no he hablado para nada de literatura en este artículo, ya lo sé; y es que a Aub la literatura le importaba casi tan poco como a mí: un comino. «*El planteamiento de los problemas de realidad e irrealismo me han tenido siempre sin cuidado: me importan la libertad y la justicia*», dijo en *Campo de los almendros*, su más grande novela y una de las mayores de este siglo. ¿Qué les parece la pieza cobrada, señores? Es Max Aub. Ustedes homenajéenlo, intenten comérselo, que no saben lo que están haciendo.

Beniarbeig, 31 de mayo de 2003.
Publicado en El País, Babelia

EL PRINCIPIO DE ARQUÍMEDES

Hay historiadores que defienden la tesis de que Franco deseaba una guerra larga para que el sistema que iba a derribar no volviera a recomponerse. Si su idea fue ésa, la verdad es que consiguió su propósito hasta un extremo que ni él mismo pudo llegar a imaginar. España había de emprender un camino nuevo que, setenta años después, aún mantiene peculiaridades que la diferencian de otros países europeos. La guerra dejó centenares de miles de cadáveres, a los que se les añadieron decenas de miles de ejecutados en los años posteriores; dejó una economía que saltaba hacia atrás al menos un par de decenios; y, como colofón, provocó un éxodo de vencidos que -como en la expulsión de los moriscos trescientos años antes- privó al país de miles de obreros, técnicos y científicos cualificados, así como de políticos, pensadores y artistas: por referirnos sólo a la literatura, que es el tema que nos ocupa, la lista resulta apabullante. España se quedaba sin su mejor generación desde el Siglo de Oro. Poetas como Altolaguirre, Emilio Prados, Luis Cernuda, Antonio Machado, Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, Juan Gil Albert, Juan Rejano, Pedro Garfias, Jorge Guillén, Pedro Salinas o León Felipe; novelistas como Ramón Sender, Francisco Ayala, Arturo Barea, Max Aub, Rosa Chacel, José Díaz Fernández, Joaquín Arderius, Paulino Massip o Manuel Andújar. Sirva la enumeración sólo como ejemplo del fuste de una pérdida intelectual, a la que podrían sumársele filósofos (José Gaos o María Zambrano); cineastas (Buñuel o Alcoriza), pintores como Ramón Gaya o Picasso; escultores (Julio González), pero también músicos -como Casals-, historiadores como Américo Castro, Sánchez Albornoz y Tuñón de Lara; economistas, políticos…

Podríamos decir que, en el interior, quedaba un gran vacío. Esa sensación fue la que predominó entre los exiliados, la de que dejaban un vacío: el de sus voces, el de sus libros, periódicos, pinturas o músicas. La misma sensación que quedaba en un primer momento en el interior, entre los derrotados. La perspectiva cambió con el paso del tiempo, el inicio de la guerra fría y el apoyo primero callado y luego explícito de Occidente al dictador. Entre los exiliados, cundía la impresión de que la vuelta a casa era cada vez más improbable y de que la distancia entre ellos y los españoles del interior, en vez de

adelgazarse, se ampliaba. Cambiaron, como muy bien cuenta Carlos Blanco Aguinaga en sus artículos, la idea de que eran exiliados, o refugiados -como se les llamaba en México-, por la de trasterrados, un término que creo recordar que se debe a José Gaos. También descubrieron amargamente que no era verdad que en España seguía aguardándoles un espacio vacío que ellos debían llenar. Lo cierto era que se había cumplido el principio de Arquímedes y que el hueco dejado por las víctimas de la guerra, por los ejecutados en la posguerra, por los exiliados, había sido ocupado. Aub lo describió de un modo estremecedor en su *Homenaje a Lázaro Valdés*: los herederos de los exiliados olvidan España, ya no la tienen en su cabeza, pero es que España tampoco los tiene a ellos en ningún sitio: lo perdido se ha perdido para siempre. «*Ya no se volverá a tener lo que el hombre hizo*», escribirá con amargura Aub. «*Las piedras de Valladolid, las de Burgos, las de Alcoy ya son de otros.*» En *La gallina ciega* dejará constancia de esa terrible realidad: sólo había una España y era la de ellos, la de Franco. El principio de Arquímedes había funcionado, y el país había cubierto el hueco que habían dejado, ya no quedaba sitio para ellos.

Como Franco había soñado, no era sólo el viejo sistema el que no iba a volver, era un país entero el que se había desvanecido. Hace unos meses, mi cuñado me dio una carta que había encontrado en un cajón, y por la que el funcionario de turno en la oficina de depuración autorizaba a mi madre a reincorporarse a la línea del ferrocarril en que trabajaba. Se había llevado a cabo una indagación sobre su comportamiento durante la guerra y no se le habían encontrado cargos. Podía regresar a su puesto de trabajo. Si tenemos en cuenta que mi madre era una simple guardabarrera, es decir, la mujer que tendía una cadena para bloquear el camino cuando estaba previsto el paso de un tren, tendremos una idea de hasta qué punto se llevó a cabo la depuración del país y los cambios que esa operación radical, quirúrgica, produjo. En las fotos de antes de la guerra, la modesta guardabarrera aparece con el pelo cortado a lo garçon, zapatos de tacón ancho como los que llevaban Greta Garbo y otras actrices de moda en Hollywood, y un traje claro, con el talle bajo, en el estilo que se conocía como charlestón. Media docena de años más tarde, la misma mujer aparece en las fotografías vestida de negro, o de oscuro, con ropas cuyos referentes estéticos habría que buscar en la España agraria, profunda, de medio siglo antes. La estrategia del boomerang de Franco se dejaba sentir hasta en el más remoto rincón y en el menor detalle.

En esa nueva España se formaron los cachorros de los vencedores de la guerra, pero también los hijos de los que la habían perdido. No sólo los exiliados faltaban de la nueva España. Había desaparecido la vida parlamentaria, habían desaparecido los partidos políticos,

incluidos los de corte burgués; los sindicatos, los centros obreros, las casas del pueblo y los casinos y círculos en los que se fomentaba la participación política y la cultura de las clases populares (incluso la palabra obrero había desaparecido, y pronunciarla tenía una carga subversiva); había desaparecido su prensa, la red de artistas empeñados en crear una escritura, una pintura o una música para los de abajo; había desaparecido la enseñanza laica y, obviamente, la naturista, tan grata a ciertos grupos ácratas. En cambio, los niños cantábamos en la escuela el «Cara al sol» y otros himnos y marchas del cancionero falangista o requeté. La guardia civil se apostaba los domingos por la mañana en los caminos para castigar con multas a los campesinos que acudían a cultivar su huerto en vez de asistir a misa. Se había quebrado el principio de igualdad, la sociedad entera se comportaba de modo temeroso ante cualquier representante de algún tipo de autoridad civil o militar, o simplemente ante cualquiera que exhibiese los signos del régimen o fuera afecto a él. Se rotuló con nombres españoles comercios, cafeterías, bares o cines: los locales que -pongamos por caso- se llamaban Café Montecarlo, Calzados Londres o Salón Pigalle se bautizaron como Café España, Cine Imperio o Calzados del Pilar. Mi generación se incubó en la vivencia cotidiana de una sociedad piramidal cargada de temores (se hablaba de refilón, y en voz baja, de los años de cárcel de mi tío, de la incertidumbre por el destino de mi padre y de otros familiares al final de la guerra; de la muerte de la vecina durante los bombardeos; en casa de mi tío se cerraba la puerta de la calle a la hora de comer, para poder escuchar, con la oreja pegada al receptor de radio, los programas de la BBC).

Los adolescentes que llegamos a la universidad nos encontramos con un páramo que había sido ocupado por oportunistas con más méritos como agitadores o como soldados que como catedráticos de la asignatura que impartían. Completaba el panorama una legión de afiliados al Opus Dei que fue creciendo con los años. Hoy se habla de resistencia interior y se nos cuenta que se desarrolló una oposición al régimen por parte de intelectuales que durante la guerra habían apoyado al bando que resultó vencedor. Puedo asegurarles, por experiencia propia, que la presencia de esos opositores resultaba imperceptible no sólo en la universidad, sino en ninguna parcela del aparato burocrático, fiel sin fisuras y durante décadas al dictador.

En nuestra educación se nos privó de cualquier otra opción filosófica que no fuera la escolástica. En general (podría nombrar cuatro o cinco excepciones a lo largo de toda la carrera), tuvimos que buscarnos los maestros fuera, en libros que pronto empezamos a descubrir en los cuartos ocultos de alguna librería donde guardaban ejemplares de ediciones prohibidas, libros de importación: así leímos a los historiadores marxistas, incluido Pierre Vilar, y empezamos a leer

sin ningún orden ni fundamento a los autores literarios del exilio que he citado antes; así sentamos las bases de nuestro tímido materialismo. En uno de esos cuartos fui encontrando los libros de Aub.

El salto atrás del sombrío boomerang franquista no sólo nos privó de los textos de los exiliados (los estudiantes de historia no teníamos ni idea de la discusión sobre España que habían mantenido Sánchez Albornoz y Américo Castro, no conocíamos nada de la extensa bibliografía sobre la guerra civil: ni siquiera el inocente libro de Brenan se salvaba de la censura, ni, por supuesto, el del católico conservador Bernanos); se nos privó también de los textos literarios europeos o americanos que habían alimentado y dialogado con esa generación ausente: Proust, Virginia Woolf, Kafka o Joyce no volvieron a reaparecer en el panorama intelectual al menos hasta los años sesenta. Los recibimos como gran novedad, como se recibieron como grandes novedades las músicas que habían apreciado los círculos de entendidos de los años veinte y treinta: Schoenberg, Alban Berg, Shostakóvich, e incluso el viejo Stravinski, sonaban aún como provocación por aquellos años.

Esa juventud, que empezaba a abrirse confusamente paso entre todo aquello con lo que la gente del exilio convivía desde hacía décadas, fue la que se encontró Aub cuando visitó el país. La describió en *La gallina ciega*. Balbuceábamos unos pocos conceptos hurtados a escondidas de acá y allá, cuatro poemas de Alberti, o de León Felipe, las residencias de Neruda (aún desconocíamos a Cernuda, a Vallejo), y ya le hablábamos con suficiencia a aquel viejo recién llegado de México. Algún buen amigo me ha contado el encuentro con Aub en la librería Viridiana de Valencia. Me asegura que el tono fue ése. Muchos de esos jóvenes -tan altivos como ignorantes- fueron los que, unos años más tarde, llevaron adelante una transición que no buscó restablecer el complejísimo entramado civil mutilado por el franquismo: los movimientos sociales, políticos o culturales de impulso popular, los sindicatos poderosos y autónomos, las aspiraciones a una visión del mundo desde abajo encarnada en todas las artes, la vida civil como inestable pacto social fruto del choque de los intereses contrapuestos, y, sobre todo, la convivencia en un mundo horizontal, de hombres que se hablan de tú a tú en el parlamento, en los tribunales o en la fábrica. Más bien, la España que vino después de Franco se deshizo precipitadamente de los embriones de activismo antifranquista (vagos ecos o residuos de memoria en los que aún resonaba la España de antes de la guerra), como se deshace uno de las brasas que han quedado después de una barbacoa, con cubos de agua fría y a escobazos.

La España contemporánea, su particularidad, es fruto de esa

demolición: bipartidismo surgido en la cúspide de la pirámide (los herederos de Arana y Cambó merecerían análisis aparte) e impuesto a una multitud que, desde la guerra, no había podido restablecer su propio sistema de vínculos (cómo hacerlo, cuando los mejores habían muerto o se habían exiliado). No nació el bipartidismo nacional como destilación de los enfrentamientos entre distintos intereses en busca del pacto social, sino como fruto de los aportes económicos e ideológicos de los grandes grupos de poder europeos y americanos (apoyo propagandístico y capital alemán, sueco, francés; aportes de la CIA constituyeron la acumulación primitiva de los políticos de la nueva Restauración, que contaron con la aquiescencia de los viejos estamentos, la banca, la Iglesia, o el ejército). El golpe de Estado del 23-F consolidó el modelo y convenció al país de que era el mejor posible; y el único que aquel nudo de intereses oligárquico -que se encarnaba en los llamados poderes fácticos- estaba dispuesto a tolerar. Lo anunciaron los pactos de la Moncloa, y la entrada en la OTAN; luego llegó el triunfo de los socialdemócratas, la alternancia imperfecta (como en la Primera Restauración: ahora, la socialdemocracia en el papel de Cánovas), la reconversión industrial, la transformación de los sindicalistas en funcionarios. Toda esta historia reciente que ustedes ya conocen. Lo intenté contar con una metáfora en mi novela *La caída de Madrid*: fuera del gran pacto de la transición se quedaron dos actores decisivos: esos que ya no sabemos quiénes son pero que entonces llamábamos la clase obrera, y también se quedó fuera del pacto el exilio, su obra, pero sobre todo su multiforme y agitada idea de España. Hoy, podemos leer sus novelas, sus poemas, escuchar su música, fingir -cuando los hemos convertido en inanes- que los reivindicamos. A esta nueva generación que ocupó el poder a la muerte de Franco le ha ocurrido lo que Azaña, en su discurso en el Ateneo de Madrid, asegura que les ocurrió a los liberales del XIX: que hicieron la desamortización en nombre de unos principios de los que habían renegado, y, de ese modo, se condenaron al cinismo. También esta vez -como nos dice Azaña que ocurrió aquélla- han salido los ministros de Economía diciendo que había muchos negocios para hacer y mucho dinero para ganar. Por eso, si los textos del exilio nos hablan aún de algo, presiento que es más bien de lo que puede llegar, pasando sobre el cadáver del presente, que de la España que ha venido después de Franco.

Segorbe, Fundación Max Aub,
21 de julio de 2009

DE QUÉ MEMORIA HABLAMOS

La historia parte de lo que se llama el testimonio: quien estuvo en un lugar determinado cuando ocurrió determinado hecho, y dice: «*yo estuve allí, puedo contarlo, y sé que fue así*». Se establece una narración que se basa en la contraposición de testimonios, en la acumulación de pruebas, de datos que ratifican que ése es el relato que debe imponerse -por verdadero- sobre los otros, que serían falsos o, al menos, poco precisos. El historiador usa en su trabajo métodos parecidos a los del juez; y también él -como el juez- dicta de modo más o menos implícito su veredicto. La memoria histórica pone las bases de un método de justicia. En las sociedades laicas, el concepto de historia como legitimidad viene a ocupar el espacio que deja libre la religión. La historia compone -en ese modelo- una especie de «*tribunal del mundo*», que diría Schiller, en una cita que he tomado del libro de Paul Ricoeur *La memoria, la historia, el olvido*, del que han salido no pocas ideas de esta charla.

También hay una literatura que busca la calidad del testimonio como principal valor: se trata sobre todo de los libros que se llaman explícitamente Memorias, o Diarios, en los que un hombre ha querido dejar constancia de su vida, de su tiempo. Algunos de esos libros se leen, sobre todo, por su valor histórico. Otros, por sus valores literarios, como los *Diarios* de Pavese, los de Gide, o las memorias que escribió Chateaubriand (que llevan el expresivo título de *Memorias de ultratumba*) y aún más las de Saint-Simon, que con su fina descripción de caracteres, su gusto por la anécdota y su acerada caracterización de la psicología humana han servido como modelo de escritura a grandes novelistas como Balzac y Proust. Pero no sólo las memorias y los diarios han buscado la cualidad de testigos en el espacio literario. La narrativa -la novela, el cuentoha reclamado con frecuencia su papel de testigo. Se han escrito novelas y cuentos contra el olvido de ciertos acontecimientos -«*ésta es la guerra, hijo, para que no lo olvides*», le dice una madre a su hijo en uno de los cuentos de Juan Eduardo Zúñiga, pero, en ese caso, al lector se le plantea un problema, ya que se pregunta cómo puede hablarse de recuerdos y olvidos en géneros como la novela y el cuento, en los que los personajes y los hechos son manipulados por los autores, y se definen como géneros de ficción.

Cuando decimos que Balzac es el gran retratista de la Francia del XIX, no lo decimos por la precisión documental de los hechos y de los lugares que describe (a pesar de que era muy meticuloso en las reconstrucciones urbanas, e históricas). Al fin y al cabo, sus novelas -como es propio de las novelas- hablan de gente que nunca existió más que en la cabeza de su inventor: no existieron Vautrin, ni Rastignac, ni el primo Pons, ni la prima Bette, ni papá Goriot, ni el pobre César Birotteau; y, sin embargo, tenemos la impresión de haberlos conocido, y no sólo en la Francia de la Restauración, sino incluso en la España actual, o en la del franquismo. Lo mismo nos ocurre con tantos personajes de Galdós: con Fortunata, con José Ido del Sagrario, con Manso o con doña Rosalía Pipaón de la Barca. Por eso amamos a Balzac y a Galdós, porque nos convierten en presente el pasado y lo consiguen a través de la narración de hechos que nunca ocurrieron, o que, si ocurrieron, no ocurrieron así, como ellos cuentan, y porque, además, consiguen describir un mundo que ellos ni siquiera podían vislumbrar, y que es en el que nosotros vivimos. ¿Qué clase de mecanismo guardan esos libros? Parece casi milagroso ese poder de la literatura, de las grandes novelas, para, siendo fábula, ficción, hablarnos a un tiempo de lo que fue y de lo que somos.

La historia ordena el conjunto de datos que obtiene de sus testimonios e investigaciones y, con ellos, arma una narración que se trama para desembocar en una teoría acerca de cómo el mundo ha llegado a ser el que es. La novela, en cambio, nos muestra, en un modelo al alcance de la mano, los mecanismos del ser humano ante esa ola que, en cada periodo histórico, parece arrastrarlo, pero de la que él inequívocamente forma parte. Max Aub, al final de su ciclo *El Laberinto mágico*, le hace decir a uno de sus personajes: «*Hoy se ha olvidado mucho, dentro de poco se habrá olvidado todo. Claro está que, a pesar de todo, queda siempre algo en el aire.*» Podríamos decir que la novela forma parte de eso que queda en el aire. Y no sólo cuando intenta dar cuenta más o menos exacta de lo que pasó en cierto lugar (la reconstrucción de la campaña rusa de Napoleón en *Guerra y paz*; las guerras de nuestro siglo XX en *Catch-22*, de Heller; o en *Los desnudos y los muertos* de Mailer); o cuando relata hechos cercanos al reportaje periodístico, como en *A sangre fría* hizo Capote. También las narraciones más fantásticas nos hablan de su tiempo, nos recuerdan las escuelas filosóficas y literarias que las inspiraron, los gustos de los contemporáneos que satisficieron sus autores, las modas de las que procedían o que fomentaron; fantasmas que, incluso más allá de la voluntad del propio autor, dejan entrever -a quien lee con atención- el humus del que brotaron. En la novela la autoridad del relato no procede de la fidelidad precisa a los hechos, sino de la organización de la propia narración, que ha de suprimir el recelo del lector y

convertirlo en cómplice a partir de una verdad interior, de una lógica que no es otra que su textura moral y que, en su más noble espacio, tiene que ver con el conocimiento, con ese papel de pequeño juguete que ayuda a entender los mecanismos del gran juego de la vida (los mecanos en los que los niños aprenden a montar grúas, puentes, edificios), y que en su vertiente espuria tiene que ver con la seducción. «*Una ficción lograda encarna la subjetividad de una época*», dice Vargas Llosa en esa excelente colección de artículos que tituló precisamente *La verdad de las mentiras*, y en los que, a través de un repaso a sus novelas preferidas, se ocupa de cosas parecidas a las que aquí tratamos hoy.

Enseñarle al lector los mecanismos de funcionamiento del grande e inabarcable juego de la vida en unas cuantas páginas no es otra cosa que enseñarle a mirar el mundo desde un lugar. La coherencia de una mirada y su capacidad para apostarse en otro lugar son las grandes virtudes de un texto literario. Son el regalo que nos ofrece un gran novelista. En esa coherencia está su fuerza; la fuerza con la que el relato privado se convierte en competidor del relato público, que es la historia. Ambos aspiran a erigirse en interpretaciones «*verdaderas*» de su tiempo. Walter Benjamin, a quien volveremos a citar luego, habló de «*la originaria tarea didáctica de la literatura*». Contar un cuento para extraer una enseñanza o una serie de enseñanzas ha formado parte del andamiaje, del esqueleto mismo de la historia de la narrativa. Un cuento en el que lidian bien y mal son la *Ilíada* y la *Odisea, Las mil y una noches*, el *Lazarillo, La Celestina*, el *Quijote, La Comedia humana* o las novelas de Torquemada.

En la búsqueda de ese papel de «*magisterio*» compiten o se complementan la historia y la literatura como relatos laicos de mundos que, como diría Lucrecio, han sido abandonados por los dioses, y en los que los hombres se saben únicos sujetos capaces de dictar la legitimidad de sus propios actos, una legitimidad que encuentra su fundamento al ajustar sus acciones con la narración que ordena el pasado como proyecto, convirtiéndolo en destino. Por eso, la memoria -la forma en que se ordena esa narración de los hechos sucedidos- es inevitablemente una forma de justicia, ya que, en el gran teatro del mundo, decide el reparto entre los protagonistas de los papeles de la representación.

Pero ése es un afán poco menos que incumplible. Con cuánta frecuencia oímos narrar una anécdota, describir una situación en la que hemos participado, y, mientras escuchamos al narrador, nos damos cuenta de que lo que dice nada o muy poco tiene que ver con lo que nosotros hemos guardado de aquel momento en la memoria. Y eso ocurre con hechos intrascendentes y cercanos. Qué no ocurrirá con hechos complejos en los que intervinieron miles de personas y que

ocurrieron hace siglos. Sin embargo, si escuchamos con atención al narrador que cuenta la anécdota de la que hemos sido testigos podremos averiguar las razones que lo llevan a contar del modo como cuenta, qué fin se propone con su relato (ensalzar o denostar a alguien; disimular o subrayar su propia actuación en aquellos momentos). Si conocemos al personaje, podremos llegar a descubrir de qué forma la narración de ese hecho le sirve para forjar lo que llamamos su propia biografía, su imagen: es decir, qué impregnación moral lo ha hecho mirar así y no de otra manera. No resulta muy distinto lo que ocurre con la narración de la historia, ese discurso de los que llamamos hechos colectivos. El hombre busca en ella demostrar que su proyecto vital continúa el de otros: una vida es demasiado corta para cumplir los proyectos del ser humano, que necesita de sensación de continuidad y la busca a través de eso que se conoce como cultura.

Desde su afán por trazarse un destino, el hombre quiere escribir la narración de su historia. Abolir el pasado es, en el fondo, abolir la versión que no conviene al propio proyecto. Han sido muchos los que han intentado negar la legitimidad del relato literario como testigo de su tiempo, y los que han denunciado la impostura que supone construir un relato histórico. Nietzsche negaba la historia en nombre de la juventud; según él, todo pasado debe ser condenado. Es lo viejo que tira del hombre y lo ata. Así lo expresaba el nietzscheano protagonista de una novela que escribí y que se titula *Los disparos del cazador*, un hombre a quien, desde su posición de poderoso, no le gusta recordar el modo como se ha construido su destino. Aquel hombre decía (sigue diciéndoselo a quien abra las páginas del libro, en las novelas siempre es presente): «*Se lo escuché decir en una ocasión a mi suegro: "Uno se pasa la primera mitad de la vida vistiéndose, y la segunda desnudándose." Ahora entiendo lo que quería decir y sé que uno no se desnuda fácil ni ordenadamente, sino que lo hace con brusquedad, dejándose jirones sobre el cuerpo. A esos pedazos que se nos enredan entre las piernas y nos impiden caminar con libertad en la segunda parte de nuestra vida los llamamos recuerdos. La desnudez deseada sería el olvido.*» Y dice también Carlos Císcar, que es como se llama el personaje: «*Los recuerdos tenían que ser como lecciones de un oficio que nos sirvieran sólo para hacer las cosas de cada día: algo técnico, pero carente de cualquier densidad, de cualquier emoción. ¿Qué otra utilidad, sino la del sufrimiento, tiene la emoción de los recuerdos, si nada de cuanto nos transmiten ha de volver? Intento imaginarme cómo sería el silencio de las noches en mi habitación si no hubiera recuerdos, sólo oscuridad, o la luz eléctrica alumbrando callada los objetos, desnudos de cualquier significado que no fuera su uso.*» Claro que, mientras se queja de una memoria que le parece incómoda, Císcar ha puesto en marcha su narración para

enfrentarla con la que su hijo ha tejido, y en la que su persona no queda bien parada. Mientras finge detestar la memoria, levanta la suya frente a la del otro. Lo que reclama es que sea su memoria, y sólo la suya, la que se imponga. No me resisto a anotar aquí un texto de Mario Vargas Llosa que aparece en el capítulo introductorio del libro que he citado, *La verdad de las mentiras*. Dice así: «*Organizar la memoria colectiva; trocar la historia en instrumento de gobierno encargado de legitimar a quienes mandan y de proporcionar coartadas para sus fechorías es una tentación congénita a todo poder. Los Estados totalitarios pueden hacerla realidad. En el pasado, numerosas civilizaciones la pusieron en práctica.*»

Prosigue el novelista peruano: «*Mis antiguos compatriotas, los incas, por ejemplo. Ellos lo llevaban a cabo de manera contundente y teatral. Cuando moría el emperador, morían con él no sólo sus mujeres y concubinas, sino también sus intelectuales, a quienes ellos llamaban amautas, hombres sabios. Su sabiduría se aplicaba fundamentalmente a esta superchería: convertir la ficción en historia. El nuevo inca asumía el poder con una flamante corte de amautas cuya misión era rehacer la memoria oficial, corregir el pasado, modernizándolo se podría decir, de tal manera que todas las hazañas, conquistas, edificaciones, que se atribuían antes a su antecesor, fueran a partir de ese momento transferidas al currículum vitae del nuevo emperador. A sus predecesores poco a poco se los iba tragando el olvido. Los incas supieron servirse de su pasado volviéndolo literatura, para que contribuyera a inmovilizar el presente, ideal supremo de toda dictadura. Ellos prohibieron las verdades particulares que son siempre contradictorias con una verdad oficial coherente e inapelable. El resultado es que el imperio incaico es una sociedad sin historia, al menos sin historia anecdótica, pues nadie ha podido reconstruir de manera fehaciente ese pasado tan sistemáticamente vestido y desvestido como una profesional del strip-tease.*»

Vargas Llosa concibe la literatura en las sociedades dictatoriales como colección de relatos particulares que pone en cuestión la narración oficial. Pero no sólo las dictaduras buscan imponer la univocidad de su narración canónica. En el fondo, ése es el ideal de toda forma de poder. Las democracias toleran o soportan de mejor o peor humor parte de los relatos paralelos, e incluso intentan apropiárselos e integrarlos en el relato oficial, mientras que las dictaduras los persiguen con descaro. Recuerdo qué aleccionador me pareció -como estudiante de historia y aspirante a novelista que intentaba construir su propia narración- descubrir el gran pacto ateniense de silencio que pide la trilogía trágica de Esquilo (*Agamenón, Las coéforas, Las euménides*). En esas obras, la ciudad de Atenas busca legalizar el crimen (sus orígenes) mediante el olvido: sin olvido, el mal se apodera de las ciudades, plantea Esquilo. En el juicio que forma el

clímax de la última de las tragedias, Atenea enfrenta a Apolo con las Euménides. Apolo es joven y reclama el olvido. Las Euménides son viejas y piden memoria y, por consiguiente, el castigo. Nietzsche, en su obra, no hace más que repetir lo que ya Esquilo había dicho más de dos mil años antes.

La legitimidad del historiador, la del escritor, la del político se basa en integrar coherentemente en su narración a aquellos que forman parte de eso que la historia llama testigos, repartir sus intervenciones de forma que tejan un tapiz que no deje huecos. El que dice: «*yo lo sé, yo lo vi, yo estaba allí aquel día*» se convierte en corifeo del relato, se pone a trabajar a favor del discurso. Ya he citado en alguna ocasión a ese personaje de Julien Gracq en su novela *El mar de las Sirtes* que dice que «*hacer hablar a los muertos de una manera sensata y pertinente es el abecé del arte de gobernar*». En el curso de la narración llamamos acontecimiento a un hecho que se carga de sentido. En la sociedad contemporánea quizá más que en ninguna anterior, quienes escriben el relato de la historia canónica pueden decidir con facilidad, gracias al bombardeo de los medios de comunicación, qué hecho se convierte en acontecimiento: por ejemplo, en el relato canónico contemporáneo, el suicidio de Marilyn en una solitaria habitación es un acontecimiento bastante más importante que las luchas que los Panteras Negras llevaron a cabo por aquellos mismos años. En las sociedades contemporáneas, la lucha por el control del relato toma la forma de lucha por el control de los medios de comunicación de masas: el cine y, muy especialmente, la prensa escrita, la radio y la televisión.

Frente al relato dominante, se levantan las memorias privadas, las narraciones que preguntan de otra manera, otras cosas, y que ponen en sus calendarios hitos diferentes. Cuando se dice que en España ha habido poca tradición memorialística se está diciendo que el país ha carecido de una sociedad civil poderosa y culta que no participara de los relatos oficiales. En España parecen impensables unas memorias como las que escribió Saint-Simon. Nos deslumbran las memorias de Saint-Simon -ese retrato de intrigas, los palacios fríos y desolados, las infidelidades, las envidias, las ambiciones- porque desnudan al poder, descubren que las pasiones y la fisiología de los grandes son idénticas a las de cualquier otro. Saint-Simon pone como nadie en cuestión la historia oficial; pintor severo de Luis XIV, su mirada está cargada de amarga lucidez. «*No hablo del corazón. Éste no es el lugar*», dirá Saint-Simon; y Proust, que sí que quería hablar del corazón, lo tomó como modelo para hacer su gran retrato de sociedad. Balzac y Stendhal habían aprendido de él y lo habían admirado antes que Proust.

La historia concita odios, es veneno, hurga en las llagas, nos dice Nietzsche en un gesto furioso que podría tomarse por rebeldía pero

que, en el fondo, supone la renuncia a levantar narraciones fuera del canon. Benjamin lee a Nietzsche al revés: en efecto, en esas nunca suficientemente citadas *Tesis sobre la filosofía de la historia*, dice: «*Todos los que ahora han conseguido la victoria participan en ese cortejo triunfal en el que los dueños (señores) de hoy marchan sobre los cuerpos de los vencidos de hoy. A este cortejo triunfal, como siempre fue costumbre, le pertenece también el botín. Lo que se define como bienes culturales. Cualquiera que profese el materialismo sólo puede mirarlos con una mirada llena de distancia. Ya que, colocados así, en bloque, en cuanto se piensa en su origen, ¿cómo no estremecerse de espanto? No han nacido únicamente del esfuerzo de los grandes genios que los crearon, también de los enormes trabajos forzados impuestos a los contemporáneos de dichos genios. No hay documento de cultura que no sea también documento de barbarie. Y la misma barbarie que los afecta, afecta al proceso de su transmisión de mano en mano. Por eso, en la medida en que puede, el teórico del materialismo histórico se aparta de ellos. Su tarea, piensa, es cepillar la historia a contrapelo.*»Benjamin nos propone lo contrario que Nietzsche: hay que rehacer constantemente el relato, pelear por la expulsión del relato canónico, no aceptar jamás la versión que se nos ofrece. No hay que creerla porque -como la cultura toda- es parte del botín del vencedor, un fruto del saqueo en el que hay que buscar rastros de sangre. Por eso, hay que seguir escribiendo esa historia materialista que cepilla la narración a contrapelo.

Los productos culturales son la brújula de que se dotan los actores sociales en busca de su sentido, de su destino. Hay una lucha permanente porque cada uno pretende convertir su propio proyecto en destino colectivo. Por eso, desde el dominio que sobre ellos se consigue cuando se tiene el poder político, suponen la inmersión en la sensibilidad privada del relato público. Contaminan la mirada particular. La velan, la dirigen, la distraen. Quien no acepta el relato oficial desconfía de eso que se llama cultura. «*La buena letra es el disfraz de las mentiras*», dice Ana, la protagonista de la novela que con ese título, *La buena letra*, escribí en 1990 y 1991, cuando la versión canónica de la transición se había impuesto como una voz indiscutida en España. Ana, frente a la engañosa buena letra, emprende su propia narración con la torpe letra de los de abajo. Intuye que apropiarse de un relato es apropiarse de una legitimidad.

La dictadura de Franco se apoderó del relato de la sedición y la guerra y lo convirtió -de puertas adentro del país- en relato de paz y progreso. El modelo se había vuelto tan indiscutible a mediados de la década de los sesenta, cuando España entró de lleno en un ciclo de crecimiento económico, que un poeta como Gil de Biedma, ajeno a la narración canónica, en un artículo que lleva por título *Carta a España (o todo era Nochevieja en nuestra literatura al comenzar 1965)* escribe

amargamente: «*Veinticinco años son muchos años. España y los españoles han cambiado, y aunque forzosamente hubieran cambiado también sin Franco, el hecho es que han cambiado con él. De la España que Franco deje habrán de partir quienes vengan, cuando él acabe, no de ninguna anterior» (El pie de la letra)*. También dice que, con el desarrollo, «*lo que está en trance de desaparecer son las condiciones que nos permitieron identificar la opresión, el sentimiento de futilidad y el solitario desamparo en que vivimos la mayoría de escritores españoles con la opresión, la penuria y la desamparada incertidumbre en que vivía la gran masa de nuestros compatriotas. Cada vez resulta más difícil contemplar en la propia frustración un símbolo de la frustración del país*».[19] Dos o tres años más tarde, cuando Aub visite España tendrá la misma sensación, que contará en su desolador libro *La gallina ciega*: no hay dos Españas, sólo una. El relato de los exiliados no forma parte de la sensibilidad de las nuevas generaciones. Franquistas y antifranquistas del interior son, en definitiva, frutos del régimen. Los muertos -volvamos a Benjamin y a Gracq- han quedado a expensas de los vivos, que los hacen hablar a su antojo. La generación recién llegada ha echado la última palada de tierra sobre sus voces.

Tras el fallecimiento del dictador, la transición hacia la Segunda Restauración fue (no podía ser de otra manera) una lucha por construir otros relatos, ya que los que había creado el franquismo en sus diversas variantes -opusdeísta, falangista, democristiana- no servían para participar en el gran coro de las narraciones europeas, a no ser que se fundaran en otra legitimidad, ya que Europa había extirpado las de fascistas, nazis y petainistas. Había que cambiar los valores y, por tanto, dar peso a cosas que habían quedado ocultas, o sepultadas; convertir silencios en acontecimientos: para construir ese nuevo discurso, se valoró a otras personas (políticos y combatientes republicanos, antifranquistas), se buscaron los productos culturales del exilio, se hizo hablar a otras voces, se escucharon los gemidos de otros muertos en la psicofonía del poder. Había que leer de otra manera, en otros libros. Crear un nuevo panteón. Los hijos de la burguesía -algunos procedentes de las clases medias profesionales e intelectuales que habían sido desalojadas por el franquismo, otros de familias que habían apoyado incondicionalmente al régimen, o que incluso habían creado el capital a su sombra- se pusieron al frente de los movimientos estudiantiles, de partidos comunistas y de extrema izquierda, e incluso de los movimientos obreros, para investirse de la legitimidad que estaba naciendo. Se reimprimieron libros que llevaban decenios prohibidos, y otros que se habían publicado en el exilio; se corearon canciones que se habían cantado durante la guerra civil, y otras que habían sido compuestas contra el régimen franquista, se representaron obras de teatro de idéntico matiz. Sender, Max Aub, o Barea, entre los

novelistas de primera fila, o María Teresa León y Rafael Alberti, Azaña, Líster y José Díaz entre los memorialistas, vieron sus obras publicadas. Algunos autores -fue el caso de Sender- llegaron a convertir en bestsellers algunos de sus libros, desgraciadamente -en este caso- los de menos exigencia artística e intención social: su serie de novelitas con Nancy.

El fenómeno tuvo carácter formativo y duró lo suficiente para que esas capas burguesas pudieran construirse el soporte de su narración, de su epopeya, y no se prolongó más allá de lo imprescindible. La memoria llevada a sus últimas consecuencias amenazaba los fundamentos del nuevo régimen: la legitimidad de la propia monarquía, buena parte del sistema de propiedad, el poder académico, el judicial, el militar, etc., no soportaban ese ejercicio de memoria. El nuevo régimen -como el ateniense- sólo podía nacer de la desmemoria, del olvido. Ya en los llamados Pactos de la Moncloa, las clases medias cultas, los intelectuales, la cúpula del movimiento obrero y la alta burguesía sellaron el desmantelamiento de los discursos republicanos, más o menos proletarios y radicales, y se pusieron de acuerdo acerca de cuál había de ser la narración canónica de esos años, un capítulo que bautizaron en los libros de historia como *la transición*, y que vino marcado por el desahucio de cualquier valor que pusiera en entredicho el pacto, y con la creación de una nueva colección de héroes, de un nuevo santoral laico, que desbancó tanto el procedente del franquismo como los que habían forjado y desforjado los republicanos de fuera y del interior de España. Se necesitaban nuevos héroes para una nueva epopeya. Para ello, se llevó a cabo una precipitada relectura de los hechos acaecidos durante los anteriores cuarenta años, y se canonizó un concepto que se situaba por encima de las clases y de los derechos usurpados por el franquismo, el de moderación, encarnado en un amplio arco de personajes -los nuevos héroes-, algunos de los cuales habían militado en el falangismo radical (Torrente Ballester, Ridruejo, Suárez) y otros que, como Semprún, Claudín, y, más tarde, tras su particular deriva, Carrillo, eran ex comunistas procedentes de lo que luego empezaría a llamarse (aplicado a quienes no habían querido participar del pacto) estalinismo. Hablar de moderación no fue más que un eufemismo para decir que el modelo se había cerrado y que la narración canónica había sido establecida como única posible. Un vago y altivo aire orteguiano sustituyó la tormenta populista que había agitado la península durante los años anteriores. Había concluido el ciclo en el que se había puesto a hablar a los artistas, políticos, intelectuales, obreros y campesinos de la República, convertidos en personajes de la ficción legitimadora, en supuestos dueños del relato. Ahora, sus palabras se volvían contra ellos: los más lúcidos descubrían que

habían trabajado a las órdenes de la nueva legitimidad. En la narración oficial se difuminaba cada vez más el papel que comunistas, republicanos de izquierdas y anarquistas habían jugado en la resistencia antifranquista. En su lugar aparecía una corte de personajes de biografías borrosas, incluidos ex ministros de Franco, falangistas y monárquicos, que se apoderaban progresivamente de la historia. En su libro *La Douleur*, Marguerite Duras había contado un proceso parecido en la Francia de la inmediata posguerra. El desalojo de los comunistas de la memoria de la resistencia, para ser sustituidos por los gaullistas.

Cerrado el relato, se clausuró el turno de preguntas. Quedaron suprimidas las dudas sobre el modelo (era de mal gusto, o una provocación: *desestabilizador*, se decía); se clausuró el pasado, que es donde las dudas nacen. A quienes se negaron a cerrar la ventana de ese pasado, volvió a llamárseles comunistas con el mismo tono de voz con que Franco se lo había llamado. Había que mirar adelante, desde esa actitud que Walter Benjamin considera propia de la socialdemocracia y que supone la aceptación de la derrota, porque implica la renuncia a remover la injusticia original de la que nace la legitimidad. Una soledad parecida a la que describe en los franquistas años sesenta Gil de Biedma, se apoderó de quienes no aceptaban el relato oficial, soledad, como entonces, subrayada porque, de nuevo, era la hora de la economía. España pasaba del opusdeísta Estado de obras de Fernández de la Mora a las faraónicas obras de Estado de la expoolimpiada, y a la filosofía del gato blanco, gato negro, lo importante es que cace ratones, de Felipe González. La ideología (es decir, preguntarse de dónde y adónde) se convirtió en un concepto pasado de moda, también en la literatura, que oficialmente se reconcilió con el público, gracias a la aparición de novelas psicológicas y costumbristas que impartían lecciones acerca de la sensibilidad de nuevo cuño en las clases cultas las unas y en los segmentos populares las otras. De un modo parecido a lo que narra Gil de Biedma en su artículo, la sensibilidad de los intelectuales ajenos al proyecto de la Segunda Restauración (Bergamín y Sastre serían paradigmas de esa actitud) se separó de lo que -integrado en el sistema- se consideró *el pueblo español. Pueblo español* y *gente de bien* fueron expresiones interclasistas e interideológicas de uso generalizado por entonces. Para el recién creado régimen, pueblo era el que había ajustado su mirada al canon, mientras que el resto -los desengañados de uno u otro bando- serían eso que Paolo Virno, en su libro *Virtuosismo y Revolución*, llama «*multitud*»: los condenados a vivir silenciosas historias particulares alejadas de la gran ola de la historia (resentidos, se los llamó). Santos Alonso en su libro *La nueva novela española en el fin de siglo. 1975-2001* habla del paso durante aquellos

años de un modelo que podría llamarse «*la sociedad de la resistencia*» a otro que define como «*la sociedad de la abundancia*», y que se reflejó en la conocida como cultura del pelotazo. Dice Santos Alonso: «*A partir de 1982 (…), cuando el vacío ideológico y la falta de compromiso se manifestaron de modo ostensible, la dicotomía entre progresismo y burguesía fue desapareciendo. Y eso se manifestó también en la literatura. Los años de la literatura ideologizada eran ya historia y cabía esperar una etapa de distensión ideológica acorde con el ambiente, pues el lector (…) se inclinó por un tipo de literatura que fuera sobre todo literatura y no instrumento político. Los novelistas de la Transición, la generación del 75 que entraba entonces en su madurez, se la ofrecieron sustituyendo el fondo político y social por otro muy distinto en el que los personajes, ajenos a la reivindicación de libertad colectiva, de la cual ya gozaban, expusieron la falta de su propia libertad individual, la búsqueda de su identidad y el anhelo por clarificar el lugar de su destino en el mundo.*»

Sólo unos pocos novelistas recogieron en su obra los sentimientos de derrota que la transición había dejado como resaca. Notablemente, Juan Marsé, que ya había hablado de la imposible continuidad de la epopeya en la estremecedora *Si te dicen que caí*, escrita durante el franquismo, volvía a insistir en el mismo tema en *Un día volveré*, escrita y publicada ya en plena transición. El novelista se negaba a poner a los perdedores a trabajar al servicio del nuevo orden, y dejaba su imposible narración tirada en el barro. El relato de los viejos héroes concluía sin dejar herederos. También Vázquez Montalbán, en la que quizá sea su mejor novela, *El pianista*, dejaba constancia de que quienes hicieron la historia real no acabaron siendo los protagonistas de la historia oficial. Montalbán, en esa novela, se atrevió a ofrecer una narración desde los márgenes del canon, desde eso que Virno llama «*la multitud*» (siempre he pensado que, para construir una nueva literatura desde la memoria, había que contar ineludiblemente con esas tres novelas).

El mensaje del nuevo canon -por su unicidad- se acercaba, pese a los rituales democráticos que lo legitimaban periódicamente, al modelo anterior de «*narración única*». El acuerdo de los partidos del poder hacía difícil y conflictivo a medio plazo el control de una «*multitud*» que, incapaz de acceder a los nuevos valores de triunfo y dinero, tenía que conformarse con el de modernidad, y a la que le costaba vestirse con la tranquilizante máscara de «*pueblo*» constitucional. De nuevo -como durante los tiempos del franquismo- había quedado fuera del modelo unívoco un exceso de multitud, lo que dificultaba la refrescante alternancia de los discursos que el canon exige. El modelo socialdemócrata, que era el que en la primera fase de la transición había integrado en ese canon los discursos de la multitud (los exilios interior y exterior, las aspiraciones de justicia social, el

viejo republicanismo, el laicismo), los había hecho desaparecer y descubría que, sin esa batería de referentes antifranquistas, carecía de narración histórica, que es tanto como decir que carecía de legitimidad. Apenas nada diferenciaba su discurso del que ofrecían los democristianos, quienes, además, incorporaron sin complejos a su narración una lista de valores del exilio y la República (Cernuda, Max Aub, Azaña). «*Pero si Max Aub era de los nuestros*», gritaba irritado un alto dirigente socialista.

Del año 93, cuando planea la amenaza de que los socialdemócratas -acorralados por la corrupción y los escándalos- sean desalojados del poder, datan las primeras llamadas a la «*recuperación de la memoria*» por parte de sus intelectuales y artistas orgánicos, una memoria que se alimenta de dos momentos clave: la guerra civil y las masacres de la inmediata posguerra de una parte; y, de otra, la resistencia antifranquista de los años sesenta y setenta, momento en el que los que llegaron al poder han situado su epopeya formativa (el sesenta y ocho). Nuevamente, el pasado deja de ser un lugar en el que crecen sospechosas dudas y se convierte en el sitio en el que pueden conseguirse certezas acerca de la identidad, de una legitimidad que permite restablecer la escenificación entre un ellos y un nosotros. «*Nosotros somos los herederos de la república, de los vencidos; ellos son hijos del franquismo*» es el argumento de la nueva obra que se representa en la escena política. Curiosamente, de esa nueva recuperación de la memoria queda excluida cualquier mirada a los años más recientes (los hasta poco antes felices ochenta, aquellos en los que la práctica socialdemócrata en el poder se convirtió en una antiépica). Mirar ese pasado reciente se convierte en una provocación del mismo calado que había sido, unos años antes, mirar la guerra civil. Gracias a una ágil pirueta, la nueva socialdemocracia no es heredera de su propia práctica (que incluye a Vera, Roldán, los Gal, las comisiones ilegales, el pelotazo y el desprecio hacia cualquier forma de memoria e izquierdismo), sino de la Segunda República y de la guerra civil. De nuevo se reconstruye a medida el hilo histórico. Los mismos actores aparecen en escena para representar un nuevo papel con el apoyo de una batería de terminales de la cultura.

Para definir con un par de ejemplos el mecanismo de la nueva representación, recordemos que mientras que habían pasado desapercibidos los cincuentenarios de la proclamación de la Segunda República, de la sublevación fascista, o de la llegada a nuestro país de las brigadas internacionales, se conmemoraron, con gran despliegue de medios partidistas, los sesenta años de cada uno de estos hechos. Con el pepé ya en el gobierno, los diputados socialdemócratas pedían que el parlamento condenara públicamente los pasados años de la dictadura franquista, cosa que no habían pedido durante los años en

que gozaron de mayorías absolutas y relativas. La guerra civil, que vivía inmersa en una apacible y lejana neblina, y que de tan mal gusto había sido recordar durante aquellos años en los que estaban prohibidas las dudas acerca del nuevo régimen, ha vuelto a ponerse de moda, se han escrito novelas, se han rodado películas, se han publicado libros de historia y se han montado exposiciones sobre el tema. Eso sí, casi siempre -por no decir siempre- obviando la mirada desde el espacio de la lucha de clases, o de la tremenda telaraña de contradicciones que estuvieron en el centro del republicanismo español, y situándola en el de la hagiografía sentimental o nostálgica. Basta con comparar el número de novelas, películas, documentales y estudios acerca de la guerra civil y la inmediata posguerra aparecidos en los años en los que los socialdemócratas están fuera del poder con el de los que aparecieron mientras gobernaban.

Quien intenta construir su relato al margen del canónico asiste con sentimientos enfrentados a esta eclosión de memoria selectiva, que incluye la exhumación de testimonios, de documentos, e incluso de los cadáveres de republicanos torturados y fusilados por el franquismo. Sentimientos encontrados, digo, porque, por una parte, se trata de actos de justicia necesaria para reconstruir esa narración multitudinaria, pero, por otro, de una farsa; de un segundo saqueo de la memoria de los vencidos tras el que se produjo durante la transición. Porque los habitantes de los pueblos en los que se encuentran esos cadáveres sabían de la existencia de las fosas comunes desde hace muchos años. Sabían de su existencia durante aquellos años en los que gobernaban los socialdemócratas que hoy quieren volver a heredar la memoria de los vencidos (la heredaron a su manera y malgastaron la herencia ya una vez). Entonces creyeron conveniente para sus intereses (permanecer en el poder) que no se removiera la tierra que cubría a los fusilados. Ahora asistimos a un segundo saqueo que, en ocasiones, adquiere rasgos de esperpento, como cuando el señor Alfonso Guerra, vicepresidente del gobierno de la nación en los años de la desmemoria (*«a mi izquierda no hay nadie»*, decía, mientras se encargaba de que así fuera. Pocos sabían pronunciar con tanto desprecio como él la palabra comunista), y convertido en ideólogo de este momento en el que los vivos vuelven a hacer hablar a los muertos, monta una comentadísima serie de televisión y una exposición de fotografías del exilio, y quien la inaugura es el Rey, que dice que cómo no va a entender el exilio, si su familia fue la primera que tuvo que exiliarse. De esa memoria estamos hablando hoy, del nuevo asalto a las tumbas de los vencidos, a los tabucos de los exiliados; de una memoria que se construye como refugio desde el que volver al poder. Mientras escribo estas líneas, recuerdo un diálogo que anoté hace tiempo, cuando leía esa novela

del cubano Jesús Díaz que se titula *Las iniciales de la tierra*. «*¿Los muertos vigilan?*», pregunta un personaje de la novela de Díaz, y su interlocutor le responde: «*Vigilan, y estarán siempre vigilando porque los vivos traicionaron su sangre.*» Así ha sido siempre, así es y, casi con certeza, así seguirá siendo.

ANEXO

Escribí este texto a principios de 2003. Dos años más tarde, necesitaría de un nuevo capítulo. Los signos de inquietud ante ese discurso único instaurado por la transición de los que hablaba cuando escribí estas páginas han cuajado en movimientos políticos (que no sociales). La socialdemocracia ha recuperado el poder, aupada en buena parte por esa *multitud* que había sido apartada de la narración canónica de la transición y cuyos votos ha recuperado rescatando un discurso que salta sobre el acuerdo de punto final de los años setenta para reclamarse heredero de la Segunda República (la guerra de Irak como detonante). Hoy, Josep Piqué, ex ministro del partido popular, puede decir -con razón- que el nuevo gobierno de Zapatero destruye la legitimidad que, durante la transición, otorgó la constitución de 1978. La Segunda Restauración, viene a decir Piqué, no heredó su legitimidad de la Segunda República, sino del pacto de silencio y de las leyes de punto final. Quien recuerda y habla rompe el pacto.

En ese nuevo escenario, los populares se han apresurado a llevar a cabo su propia ruptura, quebrando el respetuoso y frágil acuerdo que rodeaba la memoria de los partidos que, en su día, defendieron la República: cumpliendo con la redistribución de papeles que marca la nueva etapa, han recuperado toda la panoplia de temas franquistas que historiadores como Ricardo de la Cierva habían puesto en circulación durante los años que siguieron a la muerte de Franco (Paracuellos, la masonería, los crímenes de la República, las quemas de iglesias y el expolio de las reservas del banco de España por parte de los comunistas: el oro de Moscú). En el imaginario colectivo, con la vuelta de la política al espacio cultural y literario, ha regresado el discurso de las dos Españas. La transición parece, pues, condenada a ver el fin de sus días. Como ocurrió con la Primera Restauración monárquica, a ese agotamiento del modelo ha venido a contribuir -como no podía ser de otra manera- la reaparición del tema nacionalista. Desde las últimas elecciones (realizadas en un clima enrarecido por la tragedia de los atentados en los trenes de Madrid), el sistema vuelve a hablar con dos voces en una representación aparentemente más creíble y, sobre todo, más capaz de mantener en sus butacas a las multitudes que la transición dejó fuera del teatro y que ahora asisten -aunque sin demasiado interés- al nuevo espectáculo

de guiñol y cachiporra.

En el panteón de la patria, las estatuas de los héroes de la transición se resquebrajan y salen a escena fanfarrias que entonan himnos y ondean banderas que habían sido arrumbadas durante decenios en el cuarto de guardarropía del gran pacto. Nuevos héroes buscan en los arcones los raídos disfraces, las viejas túnicas, los uniformes de sus antepasados (abuelos fusilados, padres encarcelados, parientes torturados), y sacan brillo a oxidadas medallas obtenidas en pasadas batallas. La representación de la historia se pone de nuevo en movimiento y, como acostumbra a hacer cada vez que decide empezar a andar, camina con la mirada puesta atrás (fija en esa injusticia originaria, que es la base de toda legitimidad, y de la que habla Benjamin): actores recién llegados se apresuran a representar a los viejos personajes, eligen vestimentas y caracteres. En la tesis XIV sobre filosofía de la historia, Benjamin dice: «*Para Robespierre, la Roma antigua era un pasado cargado "desde el presente", surgido del continuo de la historia. La Revolución Francesa se entendía como una Roma recomenzada.*» Roma es París, y el pasado se fabrica como un traje a medida. Pero todo eso es tema para otro capítulo que alguien deberá escribir algún día.

Aranjuez, mayo de 2003.
Universidad Autónoma de Barcelona,
diciembre de 2005

UNA NUEVA LEGITIMIDAD

En 2006, año en el que se ha cumplido el setenta aniversario de su proclamación, los homenajes y cenas en recuerdo a la Segunda República no han tenido el carácter íntimo, semiclandestino, de otros años. Una cálida oleada de neorrepublicanismo ha sacudido el país. La prensa más cercana al gobierno nos ha brindado artículos conmemorativos del evento, los personajes públicos se han mostrado matizadamente republicanos (*«Soy tan republicano que soy juancarlista»*, decía algún descarado), y hasta los escritores y artistas más aparentemente ajenos a la esfera política han mostrado su oculta osamenta tricolor. Se ha homenajeado a la Segunda República en colegios, institutos y universidades, y se ha colgado la bandera de la franja morada en el balcón de muchos ayuntamientos. Las cenas en honor del régimen que derribó el golpe militar de Franco, hasta hace un año minoritarias y que poseían el inocente encanto transgresor de resultar poco recomendables para obtener méritos políticos en la taquilla de ningún partido, se han convertido en algunas poblaciones en banquetes en los que se apresuraban a conseguir plaza algunas de las personalidades más conspicuas de la localidad, y, desde diversos ámbitos, se han recogido firmas para apoyar manifiestos de corte republicano. Sopla en el país un viento favorable: ser republicano se ha convertido en políticamente correcto. Incluso en uno de los bares del pueblo en el que vivo, donde si hace tres o cuatro años se le hubiera ocurrido a alguien aparecer con una banderita republicana prendida en el ojal lo hubieran mirado con la indiferencia del que ignora lo que la combinación de los tres colores quiere decir, o con el conmiserativo desprecio con que se mira a un maniático que se empeña en defender un sinsentido, he descubierto que, tras la barra, se exhibe un fotomontaje en el que aparecen los rostros de varios de los clientes habituales -no sé si incluido el alcalde- sobre un llamativo fondo rojo, amarillo y morado. Por lo que a mí se refiere, diré que, si otros años soportaba comentarios irónicos, o miradas lastimeras por acudir a alguna cena en homenaje a la República, que, por lo general, recogía algunos pecios humanos a la deriva, restos de unos cuantos naufragios políticos, este año he tenido que dar largas explicaciones para justificar mi negativa a las diversas ofertas de proclamación de fe

republicana que, desde principio de año, se me han venido haciendo: me han invitado a participar en charlas, a firmar manifiestos o a escribir artículos. Casi podríamos decir que si el año anterior fue quijotesco (al *Quijote* se le ofrecieron miles de médicos cuyos servicios no necesitaba), éste ha sido un año notablemente republicano.

He dicho que no a mi participación en cualquiera de esas conmemoraciones con la tristeza con que un bulímico se niega a acceder a las trufas de chocolate que lo tientan desde el escaparate de la pastelería: es decir, con sentimientos contrapuestos. Pero del mismo modo que, hace unos años, cuando estalló la moda de hablar de la memoria como si fuera un pariente cercano cuya salud nos tuviera a todos preocupados, decidí huir de cuanto simposio la reclamara, ahora me pareció que tenía que ser consecuente con mi decisión, cuyas razones teóricas ya había y me había explicado: al fin y al cabo, el neorrepublicanismo no es sino una de las variantes de aquella moda. Hace tiempo que olfateo -con esa capacidad con que olfatea el perro viejo- algo pegajoso, blando, oficialista, en esos movimientos, y hasta una cierta presión vigilante. Cuando uno los esquiva, y disculpa su asistencia, siente algo del mismo corte que lo que a mediados de los cincuenta debía de sentir el descreído que paseaba por las vacías calles del pueblo un domingo a la hora de la misa mayor; nota que lo escrutan con la desconfianza con la que se contempla un muro en el que se descubren grietas.

No negaré que esa sensación dulzona, pegajosa, que me ha alejado de los homenajes republicanos, también me acompaña cuando intento fijar mi posición ante otros asuntos de actualidad que me importan, entre ellos ese que llamamos la *cuestión gay*, cuya normalización tanto se ha hecho esperar, y que ahora que ha llegado, sin embargo consigue crear en mí una sensación de vago desagrado por el modo como lo ha hecho. No puedo remediarlo. Soporto con dificultad a esos locutores/as de radio y televisión que babean de placer progresista cuando entrevistan a parejas del mismo sexo que acaban de casarse y les preguntan por el fondo de armario que han elegido para su luna de miel en el Caribe. Ya sé que también se lo preguntan a las chicas de la farándula que acaban de casarse con su novio. Precisamente de ahí nace mi desconfianza. La complaciente invocación a la normalidad es lo que intuyo que encierra un mensaje artificial, forzado, la caricatura de algo odioso que guarda la familia tradicional: lo que el gran Cernuda tan bien describió en uno de sus poemas. Como si la homosexualidad, en vez de hacer tambalearse el caduco modelo, lo reforzara exasperando sus peores tics, su boberío más insoportable. Reconozco que no las tengo todas conmigo cuando me veo pensando a contrapelo, y que, al analizar mis actitudes díscolas, vuelvo a acordarme de aquellas palabras que escribió Gil de Biedma en 1965,

cuando, en un franquismo que se sostenía sobre capas de población cada vez más amplias y que veían mejorar día a día su nivel de vida, se sentía cada vez más solo. Decía Gil de Biedma por entonces: «*Cada vez resulta más difícil contemplar en la propia frustración un símbolo de la frustración del país.*» Algo así noto que me ocurre en estos momentos. Mi humor sombrío parece ajustarse mal al actual estado de optimismo. Cuestión de hormonas, de carácter, de edad. Podría ser sobre todo lo último, cuestión de edad; es decir cuestión de estar viendo lo que ya has visto. Ese estado de ánimo es un viejo conocido que me ha acompañado en bastantes ocasiones. Y no hablo de los lejanos tiempos de insatisfacción adolescente (al fin y al cabo, adolescentes y viejos coinciden en su desazón, en ese no saber encajar sus aspiraciones en las del mundo que los rodea), sino que hablo de los tiempos de la movida de Madrid, de los de la Expo y las Olimpiadas, de los de la primera guerra del Golfo o de la de Kosovo, cuando políticos de izquierdas, intelectuales y artistas fingían creerse la falacia de que nuestro ejército exportaba nada más que democracia, y que democracia era lo que derramaban sobre Bagdad aquellas bombas, algunas de las cuales creo que se cargaron en Morón o en Zaragoza y se fabricaron en el País Vasco.

En todas esas ocasiones, la sociedad rezumaba una euforia que no compartí. Cada vez, me ha parecido que el país y mi cabeza habían emprendido caminos irreconciliables. Tengo, de nuevo, esa sensación. Es verdad que, en todas esas ocasiones, he encontrado cierto consuelo precisamente en la voz de alguno de esos náufragos políticos y sociales que nunca faltan en el país. También ahora. Una entrevista que le escuché por la radio a Álvaro Pombo -cabeza lúcida de corte cernudiano-, en la que se refería a la cuestión homosexual, así como la lectura de su novela *Contra natura* han venido a dejar constancia de que la voluntad de conocimiento sigue trabajando dolorosamente por detrás del ruidoso retablo de las maravillas. A mediados de mayo, Vicente Verdú, en un artículo publicado en *El País*, y que llevaba por título «Los progresistas son reaccionarios», decía: «*este Gobierno, de etiqueta socialista, practica a menudo un rancio recuelo progresista que ha mostrado la indiscutible dimensión del mal. Porque del mismo modo que un romanticismo a destiempo transforma el arrobamiento sincero en un ridículo insufrible, el progresismo sin tiento resbala pronto de la bondad al patetismo*». Me gustó leer ese texto. Pero las palabras de Verdú explican sólo en parte mi percepción. Tengo la certeza de que, en el recuelo de corte progresista, en la relectura de la historia y de la vida cotidiana desde una complaciente mirada de «*progreso*», hay algo más que pegajosa dulzonería. De hecho, en el artículo precedente, yo mismo he querido explicar el fenómeno de la vuelta del tema de la memoria a la vida pública española como un intento de recuperación

por parte de la socialdemocracia de una legitimidad dilapidada en sus años de gobierno. He contado ahí mis encontrados sentimientos ante la vuelta a la actualidad de temas cuya presencia yo mismo había reclamado, pero que llegaban en controladas dosis con la intención de ponerlos al servicio de un estrecho cálculo electoral, y lo hacían traídos de la mano de los mismos que se habían encargado en su día de expulsarlos de la escena política y del ámbito de la cultura, y a quienes yo -qué quieren ustedes que les diga- no tengo ningún interés en legitimar. Cada cual que se busque su memoria, que controle su *timing*. A esa misa de doce no pienso asistir.

En cualquier caso, si nos tocó explicarnos durante casi veinte años las razones por las que se habían convertido en tabúes los imaginarios de la guerra y la posguerra para sustituirlos por otros de corte futurista, señuelos de modernidad europea, y había sido poco menos que una provocación proponer la condena del franquismo, y reivindicar la herencia de los valores republicanos, desde hace algún tiempo nos toca preguntarnos por qué, de repente, en ese banquete al que ya habíamos renunciado, se nos sirve un inesperado cocido de tres vuelcos. Lo escribió Edward Said: «*La labor del intelectual de la cultura no consiste en aceptar la política de la identidad tal como se le propone, sino en mostrar que todas las representaciones son construcciones, descubrir cuáles son sus propósitos y sus componentes y quiénes las fabrican.*» Siguiendo la propuesta de Said, hay que buscar cuál es la representación de la Segunda República que se nos ofrece en el menú. Y, desde luego, no parece que sea la que dice que ningún ciudadano es más que otro ante la ley, y que un cargo político no debe heredarse. Se nos brinda más bien una República de corte cultural, con recuerdos de la que montó las misiones pedagógicas y La Barraca; la que apoyaron nuestros más grandes poetas, y por la que pasean eminencias y aristócratas de la mente; una República tan delicada como los matrimonios gays de los que habla la tele. Pero si el universo homosexual no es esa taza de fresón con nata (lean a Pombo, o, mejor, a Genet para saber de qué va o ha ido la cosa), la representación creíble de la República incluye una paquetería de alto voltaje que -pasada la lógica unidad de acción antifranquista- exige mucha energía para cargarla a hombros. Precisamente Pombo, en su reciente discurso de ingreso en la Academia, citaba a Nietzsche: «*No hay hechos en sí*», dice el filósofo alemán. «*Es necesario comenzar por introducir un sentido para que pueda haber un hecho.*» Y el azucarado republicanismo se deja fuera demasiados sucesos que podrían convertirse en hechos. Repasemos algunos: profundamente republicanos fueron los héroes de Teruel que morían de frío en las trincheras, y de los que Aub y Malraux nos hablaron, pero también los anarquistas, poumistas y estalinistas que se tiroteaban mientras avanzaban las tropas de Franco;

republicanos los grandes carteles con santos laicos que colgaban de las fachadas de la Gran Vía de Madrid, de la Plaza de Cataluña en Barcelona, de la de Emilio Castelar en Valencia: Marx, Lenin y Stalin; republicanas las colectivizaciones, o la consigna de la tierra para el que la trabaja (los neorrepublicanos socialistas acaban de concederle la medalla de Andalucía a la duquesa de Alba, la mayor propietaria de tierras vivas y muertas de España); republicanos, qué duda cabe, los camaradas de UHP, que detenían a quienes llevaban chaqueta y sombrero y no el por entonces políticamente correcto mono azul; los nacionalistas vascos que se entregaron en Santoña, sacrificando a anarquistas, socialistas y comunistas, e intentaron negociar con Hitler la liberación de su patria hasta la frontera del Ebro (lo ha contado muy bien Gregorio Morán); los descontrolados camaradas anarquistas de Barcelona, Madrid y Valencia que quemaron iglesias y conventos; y que, seguramente a su pesar, reactivaron el tráfico de obras de arte en Europa y América, a costa de mutilar gravemente el patrimonio. En una representación creíble de la República habría que reproducir la hermosa y dura cartilla que publicó el gobierno tricolor para alfabetizar a los milicianos y en la que aprendían a leer la erre con la palabra *Durruti*; y la elle escribiendo *metralla*. Republicano fue Casado, que pactó la entrega de Madrid en condiciones criminales; republicano es el Azaña que se lamenta del egoísmo insolidario de los nacionalismos en las páginas de *La velada de Benicarló*, uno de los textos más hermosos que se han escrito sobre la tragedia española; republicano era Lluís Companys, nacionalista ignominiosamente fusilado en Montjuïc. Y fueron republicanos Líster, Rojo y la Pasionaria: un magma que se resiste al homenaje bobalicón, un popurrí difícil de cocer al margen de una ideología que dé sentido al asunto.

Por lo demás, debería haber sido tarea de quienes ahora se reclaman sucesores de la Segunda República revisar la requisa franquista de propiedades, de empleos, de cátedras, de plazas en la administración que se produjo al final de la guerra: excepto a algún partido y a algún sindicato no sé a quién se le ha devuelto el patrimonio confiscado por el dictador. Desde luego, no a mis padres, a quienes les salieron de Negrín -así me lo contaba mi madre- todos los billetes que habían ido ahorrando durante años para comprarse una casa y vivieron hasta el final de sus días en la de mi abuela. Es difícil montar una fanfarria que suene medianamente bien con tantos instrumentos averiados; con semejante *bric-à-brac* de piezas discordantes y casi todas ellas de una violencia superior a la que nuestra sensibilidad de españoles del siglo XXI es capaz de soportar. La República, la historia incluyen todas esas cosas dolorosas, pocas hermosas, la mayoría desagradables de saber, en cualquier caso

contradictorias: no es sólo el tachún del himno de Riego (como el tema de la normalización de la homosexualidad no es sólo que te echen arroz a la puerta del ayuntamiento de tu pueblo). De qué República debemos empezar a hablar. De la del gobierno del 31, del bienio negro que se inició en el 34, del Frente Popular que llegó al poder en febrero del 36; de la República que resistió las bombas fascistas sobre Guernica, Madrid, Barcelona y Valencia (anoto un dato: Valencia, donde nunca estuvo el frente, sufrió 442 bombardeos que destruyeron 932 edificios).

Como diría Nietzsche, qué sentido introducimos en ese magma cruel para que no sea guardarropía retórica, o un modo sutil de enterrar la historia con una nueva palada de palabras. Saber la verdad duele, pero madurar es buscar la verdad. Y hemos aprendido que la cosmética histórica sólo oculta momentáneamente las arrugas del tiempo. Sin duda, uno de los libros más hermosos publicados recientemente en España es *Los girasoles ciegos*, de Alberto Méndez, quien no dudó en aplicar el bisturí de la narrativa al corazón mismo de esas contradicciones, levantándose sobre la blanda novelería de la memoria de los últimos años; sobre las hagiografías a la medida de las necesidades de una socialdemocracia sólo preocupada, cuando camina a pie, por volver a lomos del rocín. El propio Verdú, en su libro *El estilo del mundo* apunta: «*mientras la rememoración progresista suponía una consideración de la historia como proceso y fuerza creadora, hoy sólo se trata de una rememoración retórica. Por un lado, la historia que se evoca suele ser una historia relativamente reciente, no la historia profunda; por otro, el uso que viene a hacerse del pasado es equivalente al que se haría de un muestrario de artículos listos para satisfacer la heterogénea demanda de la clientela*».

En efecto, el republicanismo de fresón con nata tiene su clientela, un público en alza, porque, para que siga funcionando este sistema de bipartidismo turnante -que ha estado a punto de colapsarse por la escandalosa similitud entre los dos partidos que lo practican-, conviene pintarrajear con colores un poco más chillones las dos caras de Jano. Buscar nueva clientela: la socialdemocracia se ha dado cuenta de que se le han ido quedando fuera del sistema de alternancia esos a quienes en otro artículo llamé «*multitud*», y que a duras penas habían ido encontrando refugio en Izquierda Unida. La mercancía republicana ayuda, sin duda, a introducir esos votos en el nido del sistema bipartidista, a pescar esas almas que los dirigentes de Izquierda Unida, unos con un pie en el pesoe, otros con los dos, y los terceros a pie de cadalso, han dejado varadas en la playa del desencanto; la República (con sus brillos poliédricos, contradictorios) proporciona una iconografía entre romántica, justiciera y violenta (a mí mismo, a mi generación, también nos marcaron esas imágenes. Son

parte de nuestra sensibilidad, de nuestras aspiraciones a un mundo mejor). Escenografías de garantizado efecto. En realidad, para los socialdemócratas se trata de repetir la misma maniobra que tan buen resultado les dio en los primeros periodos electorales de la transición, cuando el pecé se había comprometido a aceptar la bandera monárquica, mientras que los socialistas -que por cierto se habían mostrado dispuestos a participar en unas elecciones posfranquistas de las que se excluía a los comunistas- exhibieron los colores republicanos hasta el último mitin antes de la victoria que los llevó al poder (creo recordar que fue el de Felipe en la Ciudad Universitaria de Madrid, quizá me equivoque, tengo mala memoria; en cualquier caso, una marea de republicanismo y antiotanismo que duró hasta el minuto después de la toma del poder). Al día siguiente, toda esa tramoya la metieron en un armario que han tardado veinte años en entreabrir. Sin duda, la nefasta política de Aznar en su último mandato, reaccionaria mezcla de sordera, crueldad y estupidez, capaz de crispar a cualquier tipo sensible, ha facilitado la mercadotecnia de viejas escenografías, que encuentran su clientela, más que en los viejos republicanos desengañados ya y preparados para reconocer la mercancía averiada, en los jóvenes de sensibilidad más generosa y esperanzas moldeables. Como dice un personaje de Koeppen en su novela *El invernadero: «Con cuánta facilidad en todos los momentos de la historia los más viejos (están) dispuestos a sacrificar a la juventud en el altar del poder.*»

En cualquier caso, hay que reconocer que las referencias a esa legitimidad (somos los hijos de los vencidos, herederos de la tradición de la Segunda República, lo que algunos llaman «*segunda transición*») han ayudado a aportarle cierta viveza a la representación bipartidista. La sombra de las dos Españas vuelve a aparecer -con su fondo de humaredas en el horizonte- y ofrece un aire de excitante dramatismo a la escena. El ala más dura del pepé (no hay protagonista sin antagonista), en este regreso al pasado, ha vuelto a extraer del ropero su viejo repertorio de temas: conventos saqueados, monjas violadas y curas fusilados (creo que Benedicto XVI canoniza pasado mañana a algunos de ellos en Valencia, contribuyendo a dar más credibilidad a la representación), checas en las que se torturó, y -también- los crímenes de Carrillo en Paracuellos han vuelto a alimentar el imaginario democristiano. Y ésa es la representación que unos y otros nos ofrecen: el regreso de las dos Españas, animado -como si estuviéramos exactamente entonces- por el coro de los nacionalismos que repite desde el foso de la orquesta su partitura. Pero ya hace años que los lacanianos nos enseñaron que lo que de verdad importa está siempre fuera de escena, fuera de la representación. Félix de Azúa, en un artículo que publicó en *El País* el pasado 10 de mayo, y que

titulaba «El estruendo de los corderos», apuntaba: «*La figura del azote social ha desaparecido casi por completo porque las fuerzas que mueven ahora los engranajes económicos (que son los únicos engranajes políticos que quedan) se guarecen en la más absoluta oscuridad.*» Tiene razón Azúa: se mantiene fuera del campo de visión política, en la más absoluta oscuridad, una serie de temas que recorren la vida cotidiana con el sigilo de resbaladizos ofidios. Algunos ejemplos: las decisiones que afectan al binomio capital-trabajo, las deslocalizaciones de empresa, la manipulación empresarial de los flujos migratorios y de las diferencias de desarrollo entre diversas regiones del planeta; la inviolabilidad de cuentas de bancos y sociedades que declaran beneficios anuales del treinta, el cuarenta y hasta el sesenta por ciento; las escandalosas tributaciones de las multimillonarias SICAV; o, por volver a la lucha de clases, la desaparición de los sindicatos como órgano de lucha de la clase obrera; y, bajando al espacio interclasista del municipio, la imposibilidad de detener a los alcaldes y concejales corruptos, sustituidos, elección tras elección, por otros que se corrompen a mayor velocidad aún que los anteriores. ¿A quién representan nuestros políticos? Los votantes americanos eligen a sus congresistas y senadores sabiendo que uno es el representante del acero, otro el del petróleo, el de las naranjas de Florida o el del pollo frito de Kentucky. Nosotros no sabemos nada de eso. Nuestros políticos defienden al unísono el bien de España, un país que, a la muerte de Franco, contaba con una nutrida panoplia de partidos que poco tenían que ver con los del resto de Europa y, de repente, se vio gobernado por los mismos que gobernaban y gobiernan en todo el continente, y de quienes no sabemos en absoluto qué intereses representan. Eso sí, sabemos que se dividen en dos: reaccionarios y progresistas. Democristianos y socialdemócratas. Nunca la política se nos había ofrecido tan poco ligada a la economía, tan pendiente sólo de las ideas, tan sutil y hegeliana. Como si Marx jamás hubiera existido. Seguramente, habría que remontarse siglo y medio en la historia de Occidente para descubrir una época en la que la voluntad de las clases trabajadoras tuviera menos peso en las decisiones políticas. Por no tener, las clases trabajadoras ni siquiera tienen nombre. Se han disuelto en microscópicas células a las que sólo une una verborrea en la que el peso de la función económica y social se esfuma para convertirse en algo vagamente patriótico (europeos, españoles, vascos, catalanes); o de corte humanístico (ciudadanos, pueblo, gente de bien). Los trabajadores han desaparecido como concepto. Se han disuelto como sujeto histórico y, por tanto, carecen de vocabulario, de gramática, de sintaxis; y, lógicamente, de cualquier atisbo de narración que les concierna. No queda lugar para ningún «*azote social*», que diría Azúa. En un texto que escribió como

comentario a sus *Memorias de Adriano*, decía Marguerite Yourcenar, refiriéndose a la época en que vivió el emperador al que dedica su extraordinaria novela: «*Les dieux n'étant plus, et le Christ n'étant pas encore, il y a eu, de Ciceron à Marc Aurèle, un moment unique où l'homme seul a été.*» Algo así podría decirse de nosotros. Se han ido ya los dioses viejos y Cristo todavía no ha llegado. Vivimos de uno en uno. Caídas las grandes narraciones que nos recogían, y sin que hayan llegado otras nuevas, estamos solos, muy solos, y las banderas republicanas que ondean en los balcones de los ayuntamientos y los granos de arroz que se derraman a sus puertas vuelven aún más patética nuestra soledad.

Por detrás del pim, pam, pum de Polichinela que se representa en el escenario, el incansable trabajo de quienes cosen las marionetas, de quienes fabrican los hilos y tiran de ellos; el de los guionistas que escriben los papeles que los antipáticos monigotes (Acebes, José Blanco) representan garrote en mano. Santiago Alba Rico, en una intervención en Anzoátegui (Venezuela) en homenaje a la República Española y a Federico García Lorca, sostiene la tesis de que la «*transición democrática española comenzó en España el 18 de julio de 1936, cinco meses después de la victoria electoral del Frente Popular, y que la guerra civil española no fue, como se dice, un "ensayo de la Segunda Guerra Mundial", sino un episodio más, dificultado por la resistencia democrática de los pueblos, en la colosal e inescrupulosa obra ortopédica del capitalismo, en su minuciosa, versátil y finalmente sangrienta iniciativa pedagógica destinada a enseñar a votar juiciosamente; es decir, destinada a ajustar la voluntad de los ciudadanos a la reproducción automática de los grandes intereses económicos*». No es mal ejercicio mirar desde esa tesis la transición española, incluido el golpe del 23 de febrero, con su valor admonitorio.

Félix de Azúa, en el artículo citado, apunta: «*es el Mal mismo quien propone monigotes para nuestra distracción*». Y lo explica así: «*No es Bush quien mantiene en una situación próxima a la miseria a millones de españoles menores de cuarenta años. No es él quien ha permitido y seguramente fomentado que los precios de la vivienda sean los más caros de Europa, algo perfectamente insoportable si se le añade que también se permite y fomenta la edificación de peor calidad del continente. No es él quien ha arrasado la educación en España y ha creado varias generaciones de analfabetos con título universitario.*» La memoria, la República, la guerra, el diabólico Bush, las imágenes piadosas del tercer mundo como decoraciones pintadas, como forillos por detrás de los cuales se mueve el ajetreo de la verdad. No hablamos de visiones del mundo, sino más bien de estilos. Ni siquiera digo que se calla a las voces nuevas que surgen fuera de ese estilo, sino que se las pasa por la termomix hasta que adquieren la textura requerida. Inefable resultó

aquel repaso al vestuario de los dos candidatos que, desde una posición de izquierdas, hizo Millás en vísperas de las últimas elecciones a las que se presentó Felipe González. El escritor nos demostraba -camisas, zapatos, corbatas mediante- que, mientras que Aznar era un tipo chabacano, que compraba las prendas de la marcas (Hermès, no sé si Dior: ya digo que tengo mala memoria) habituales entre los tenderos acomodados y de escasa cultura, Felipe prefería las prendas exclusivas o hechas a medida. Soy bastante despistado para las etiquetas, pero creo recordar que -argumento contundente que desanimaba a cualquier votante de izquierdas- Aznar llevaba en la muñeca un espantoso y pesado Rolex, como lo lleva cualquier enriquecido carnicero de barrio; mientras que Felipe exhibía un elegante Patek Philip, tan caro como discreto: votar socialismo era votar buen gusto. Como dice Michael Moore, al fin y al cabo los republicanos (no los de aquí, los americanos) son desagradables como una cucaracha que uno se encuentra en medio de la cocina, mientras que los demócratas componen una silenciosa legión de termitas a la que no ves, pero que, en cuanto te descuidas, se te ha comido la casa entera, te gustan por la discreción con la que llevan a cabo su trabajo. También dice Michael Moore algo así como que los republicanos firman los contratos con los del petróleo y con los fabricantes de armas a la vista de todo el mundo, entre risotadas, copas, puros y palmadas en la espalda, mientras que los demócratas tienen el buen gusto de esconderse detrás de una cortina procurando que nadie los vea y lo negocian todo entre susurros. Cuestión de estilo.

Como suele ser habitual en el guiñol, los elementos dramáticos se nos esconden y muestran a compás de las exigencias del juego de efectos. Así, hemos visto cómo la memoria de la posguerra pasaba de ser un espacio denigrado que nos devolvía los tiempos de miseria e ignorancia y que constituía una rémora para la convergencia con Europa, a convertirse en un topos ineludible en el espacio de lo *in*. Hasta las actrices de moda se han colgado el máuser al hombro y se han tocado con una gorrita del ejército republicano. Libertarias, milicianas. ¿Victoria?, ¿Penélope?, ¿Maribel?, ¿Ana? Nuestros mejores novelistas se han armado de pico y pala y han empezado a cavar en las fosas republicanas. Pero a quién podemos dedicarles los disparos de nuestras actrices. A quién los cadáveres recién desenterrados por nuestros novelistas. Hace décadas que la aparición de una novela no provoca no digo ya escándalo, sino ni siquiera una polémica, una reflexión social. Estamos muy lejos de las palabras de Maiakovski cuando decía que el artista había dejado su cascabel de bufón y exhibía el orgullo del arquitecto. Hoy, como apuntaba Azúa en su artículo, esas proclamas nos parecen ridículas. Llegadas de Marte, o del frenopático. La narrativa se ha convertido en un arte inane: se ha

reconciliado con el público, precisamente porque dice poco de lo público. En realidad, las novelas (seguramente más que ningún otro arte: se lee en privado como una experiencia íntima, ocupa mucho tiempo leer) sirven sólo para apuntalar la figura del novelista como personaje en la escenografía de los grupos mediáticos: un libro vale como marchamo de que el autor está capacitado para formar parte de ese estilo dominante. El texto, el libro que escriba el escritor, es sólo la entrada que debe pagar en taquilla para acceder al club. Lo que venga a proponer o no el libro no forma parte de lo público. Las palabras son ectoplasmas en un mundo flotante. Pertenecen a lo íntimo. En lo íntimo, los duros alegatos de Sánchez Ostiz; o los intentos de reconstruir una moral de nuestro tiempo de Pombo, o del joven Andrés Barba. Fuera, en el mundo exterior, una rebaba lo cubre todo para que todo parezca lo mismo; un horno lo cuece todo a la misma temperatura para que sepa igual. Azúa habla del analfabetismo de un par de generaciones. Pombo solicita el reencuentro con ese sentido que nos permite ordenar los hechos en una narración coherente. Said propone «*mostrar que todas las representaciones son construcciones, descubrir cuáles son sus propósitos y sus componentes y quienes las fabrican*». Tres maneras de decir lo mismo. Máximo Manso, el personaje de Galdós, refiriéndose a la Primera Restauración española, pedía «*echar por tierra este vano catafalco de pintado lienzo*». No es mala idea.

Universidad Pompeu Fabra de Barcelona,
julio de 2006

EUROPA EN DOS FOLIOS

En estas jornadas del PEN Club en Nueva York, me piden que hable de *Europa y su futuro* en dos folios. No es fácil. Pertenezco a la primera generación española que no participó en ninguna guerra, pero que sufrió en un país condenado a la autarquía la resaca de la del treinta y seis. Aún recuerdo la primera vez que visité París. París, Europa en el imaginario de un español, era, como en un poema de Espriu, libre y limpia. Ya se nos había olvidado que los europeos salían del túnel de una guerra aún más cercana y, si cabe, también más brutal. París, qué belleza para un joven español en los años sesenta. Los cines, los cafés, las librerías. Un español antifranquista, es decir, europeísta, que quería que España formara cuanto antes parte de Europa, y que se encontraba con hoscos policías que querían saber si sus papeles estaban en regla, y que se veía condenado a sufrir largas colas en las que griegos, portugueses y yugoslavos guardaban turnos para trabajar en lo que se podía trabajar si no se tenían los papeles en regla; con empleados de ultramarinos y librerías que miraban con desconfianza a aquel cliente pobre, procedente de un país pobre. Por entonces, ni Portugal, ni Grecia, ni España, ni Yugoslavia formaban parte de Europa.

En aquella primera salida tuve la sensación de que eran precisamente los franquistas -tan antieuropeístas de frontera para dentro- quienes se movían en París con desenvoltura: los que participaban de las ventajas del régimen sin necesidad de hacer profesión de él tenían algunas claves de Europa: compraban en las tiendas de la Madeleine; en la rue de la Paix, en la de Rivoli. Acudían a los espectáculos y tenían a sus hijos estudiando en algún colegio de Burdeos o de Lausana. Maîtres, modistos y galeristas los atendían con delicadeza. No necesité mucho más para entender que, en París, al igual que ocurría en Madrid, unía más el dinero que las ideas o que el país del que se procedía.

Claro que hoy podemos decir que Europa son todas esas cosas que tanto nos gustan y que han esculpido nuestra alma: Rabelais, Montaigne, Dickens, Lampedusa, Rafael, Caravaggio, Monet, Balzac y Proust, Musil, Broch, Döblin, Tolstói, Dostoievski, Biely, Svevo,

Galdós, Cervantes. Durero y Velázquez. Grünewald. Mozart y Shostakóvich. Y el Panteón de Roma y el Partenón de Atenas. Y las vidrieras de Chartres y las de León. Cuando decimos Europa pensamos en todas esas toneladas de belleza que han moldeado nuestras almas y que, en buena parte, nacieron -como suele ocurrir- de sucesivas ignominias. Europa son los olivos de las laderas de Creta, los mercados de Estambul y el de Valencia. Son las iglesias barrocas y los poemas, carteles y edificios que produjeron las vanguardias de entreguerras en Moscú y en Leningrado; en Berlín, París y Nueva York. Son los fusilados de la Comuna en la colina de Montmartre, el acorazado *Aurora* y los héroes de Stalingrado.

También puedo escribir que eso no es más que una forma consoladora de retórica y que Europa son las largas colas que se forman a la puerta de las comisarías con emigrantes latinoamericanos, rusos o marroquíes que buscan los papeles para legalizar su situación en España (me recuerdan las colas que yo hice en París: también a ellos los vigilan con desconfianza los empleados de los supermercados cuando entran a comprar alguna cosa). Europa son los polacos que vienen desde su país para recoger las fresas que nadie quiere recoger en el sur de España. Europa son los letonios, los ucranianos, los rusos que recogen naranjas. Europa son los rumanos que trabajan clandestinamente como peones de albañil, los que organizan bandas para atracar los chalets de la costa, los que prostituyen a miles de compatriotas en los clubes de carretera.

Es ese espacio en el que siempre hay recién llegados -gente, países enteros- que son más pobres que los que ya están dentro, y que sirven como acicate a la baja: para demostrar que sigue habiendo gente dispuesta a hacer por menos dinero y en peores condiciones lo que nosotros hacemos. Europa es un rincón donde, si uno tiene la suerte de pertenecer a un país y a una clase privilegiados, la vida es dulce y agradable. Uno vive rodeado de obras de arte y goza de una tradición culinaria y vinícola deslumbrantes.

Me preguntan ustedes cuál es el papel de la literatura en esa Europa. Imagino que a algunos novelistas les seduce seguir engordando ese hermoso mito de la cultura y la historia que nos fascina tanto. Otros se empeñan en cumplir lo que Victor Hugo decía que cumple la revolución, también en literatura: pasar de la retórica a la verdad. Es decir, contar lo que hay, mal que les pese a políticos, reyes, primeros ministros, escritores, clérigos y papas. Mal que les pese a quienes se sienten hijos privilegiados de una gran patria o de patrias chiquitas.

Nueva York, abril de 2005

IV. CUESTIONES DOMÉSTICAS

(A MODO DE EPÍLOGO)

EL ESCRITOR Y EL EDITOR

No soy muy ordenado que digamos, pero el dato lo tengo anotado en uno de los numerosos cuadernitos que guardo y que encontré rebuscando para escribir un artículo que me pidieron en *El Cultural* de *El Mundo*: el 30 de noviembre de 1987, a las ocho y media de la mañana, recibí una llamada de Carmen Martín Gaite en la que me decía que Jorge Herralde y ella llevaban varios días intentando localizarme: «A Jorge le ha entusiasmado tu novela», quería contarme Carmen. Con esa generosidad que la caracterizaba, estaba radiante como si fuera ella la nerviosa primeriza. La verdad es que yo también me emocioné: por fin, a los treinta y ocho años, después de pasarme la vida escribiendo, iba a ver un libro mío publicado.

Seguía la trayectoria de Carmen Martín Gaite desde muchos años antes, algunos de sus libros -muy especialmente *El cuento de nunca acabar*- me acompañaban inseparables en mi viaje literario, y sus sagaces críticas en *Diario 16* la habían convertido para mí en certera guía del gusto. Además, por una serie de circunstancias, habíamos establecido una sólida relación de amistad que nos llevaba a charlar por teléfono de literatura durante horas. Ése había sido el motivo por el que, buscando una opinión fiable, me había decidido a entregarle una *nouvelle* de apenas cien páginas que me había ocupado durante un par de años, y que acabaría titulándose *Mimoun*. Por entonces, no sabía que su amistad con Jorge Herralde la llevaba a actuar como vigía de jóvenes promesas en Madrid. Sólo que nos despedimos una noche de madrugada y que, apenas media docena de horas más tarde, me llamó para decirme que llevaba medio libro leído y estaba entusiasmada. Volvió a llamarme otra vez por la tarde, para decirme que acababa de concluirlo, y que no le enviara a nadie el texto, porque sabía que a Jorge Herralde también iba a gustarle mucho y acabaría publicándolo. Un par de meses después, en esta nueva llamada telefónica, me confirmaba la buena noticia de que el libro se iba a publicar. En efecto, al poco rato era el propio Herralde quien me telefoneaba. La novela le había gustado tanto que pensaba que tenía posibilidades de obtener el premio de la editorial, así que me pedía que la presentara: «No creo que el jurado vaya a tener muchos libros mejores.» Un año más tarde, a fines de 1988, me encontré con mi

primer libro en la calle. Salía, además, arropado por el reconocimiento como finalista del Herralde, un premio prestigioso. Algunos críticos destacaron que *Mimoun* era una primera novela de rara madurez.

La verdad es que *Mimoun* no era una primera novela (más bien, la cuarta), y ni siquiera era la primera vez que el autor, maduro por edad más que por oficio, quedaba finalista de un premio. Un decenio antes había escrito una novela que titulé *Las fronteras de África*, y la había enviado sin resultado a media docena de editoriales, de las que había recibido comentarios elogiosos y algunos -como los de Felisa Ramos, de Alfaguara, o los del lector de Seix Barral, que mi mala memoria me impide recordar quién era- especialmente estimulantes y afectuosos, pero en los que siempre se concluía diciendo que no había espacio para el libro en sus catálogos. Desanimado, y sabiendo -por algunos amigos- que el jurado del Premio Sésamo era a la vez solvente y honesto, decidí presentarla a dicho premio que sólo tenía un inconveniente, y era que se entregaba a «novelas cortas», y la mía tenía más de trescientas páginas, así que envié a competir la primera parte, que cerraba con un bucle que parecía un final y permitía que pudiera leerse como un texto cerrado. Lo cierto es que el libro acabó quedando como finalista de la convocatoria de aquel año, con una petición explícita del jurado al presidente y editor para que se publicara. Según me contaron, el editor -a cuya mesa había llegado meses antes el libro completoconvenció a los jurados que se inclinaban mayoritariamente por *Las fronteras de África* para que votasen como ganadora otra novela, porque así -fue la justificación que dio- podría publicarla entera y no sólo aquella primera parte como se vería obligado a hacer si ganaba, dado que las bases del premio marcaban una extensión máxima que mi libro incumplía. Los periódicos dieron la noticia de que había habido un ganador, un finalista, y del compromiso de publicación del finalista que asumía el presidente y editor. Cuando meses más tarde, al no recibir noticias, me decidí ingenuamente a llamar por teléfono para interesarme por el libro, recibí una respuesta airada que aún hoy resuena en mis oídos. Pero si yo no le había pedido nada a aquel tipo.

Así que *Las fronteras de África*, una desoladora novela de iniciación en el frío y la miseria de un internado de Ávila, nunca vio la luz, ni tampoco otra que la siguió, y que, leída hoy (no lo he hecho), seguramente sería un antecedente más bien metafísico de *La buena letra*, ni una tercera que se desarrollaba en buena parte a bordo de un transatlántico y que hoy sólo me obligaría a leer un jefe de policía armado con una picana. Pero tengo que decir que, en realidad, todos aquellos tropezones no me importaban demasiado. Por entonces, yo tenía esa idea de que la literatura que vale está pertrechada para soportar la prueba del tiempo y si -por no encontrar editor en su

momentose desvanece, es que no es buena literatura; podría decir que, aunque con no pocos matices que constituyen el núcleo de esta charla, sigo compartiendo en buena parte esa ingenua opinión con aquel adolescente, que hubiera podido firmar lo que dice el poeta José María Fonollosa con palabras que ha recogido el prologuista de su poemario *Destrucción de la mañana: «Es la obra lo que perdura. La vida sólo me ha servido para la obra. Siempre he tenido el deseo de inmortalidad y me parece que la conseguiré. Dejar muestra de que yo he estado allí.*» Algo así, si omitimos en la cita la pretenciosa retórica fonollosista del «*deseo de inmortalidad*», era lo que pensaba aquel joven escritor para el que no publicar no constituía mayor obstáculo. Estoy casi seguro de que hubiera podido firmar sin sonrojarse la altiva carta que Fonollosa le escribió a José Luis Cano, editor de Adonais que había rechazado uno de sus libros: «*Sé (…) que el ambiente no está todavía maduro para mi obra.*»

La teoría de que lo importante era escribir, aunque no se publicara, y la no pertenencia a ninguna de las redes de apoyo del mundo literario, el hecho de no conocer a ninguno de los santones de la edición, ni de tener el menor deseo de pisar sus despachos, me ahorró, sin duda, la convivencia el resto de mis días con algunos fantasmas de juventud (aquella novela del barco que he evitado volver a leer) cuyas sombras no me cabe duda de que aún me perseguirían, como me persiguen algunos patinazos de las novelas que sí que he publicado (por suerte y por desgracia, ¡es tan difícil hacer desaparecer del todo un libro impreso!). Creo que, en el fondo, los editores pensaron por entonces en mi futuro con más criterio que yo mismo.

La aparición de *Mimoun* matizó mi visión sobre la importancia que tiene publicar a tiempo: ver el libro impreso supuso un pequeño terremoto existencial: pasé semanas en las que no me separaba del librito, lo llevaba conmigo, lo releía con una perversa mezcla de satisfacción, autoodio y miedo: como me ha ocurrido cada vez que he publicado una novela, me parecía que en sus aciertos era obra de otro, mientras que sus deslices o torpezas desenmascaraban mis limitaciones. Ver el libro en los escaparates, recibir los comentarios de la prensa -casi todos estimulantes-, escuchar las opiniones de desconocidos que encontraban en la novela matices que ni yo mismo había advertido; en definitiva, darme cuenta de que lo de escribir no era un asunto estrictamente privado, sino algo vivo que se iba volviendo ajeno, supuso una galvanización: ya no se trataba de un divagar lánguido y cansino que se resolvía en folios destinados a un oscuro cajón, sino que tenía resultados palpables: ahí estaban el libro que me acompañaba a todas partes, los lectores que me saludaban, las reseñas. Verlo alejarse de mí, sentirlo cada día más ajeno, era una forma de certeza. Por si fuera poco, apenas aparecido, la traductora

Elke Wehr lo defendía ante el editor alemán Wagenbach, con el que Jorge Herralde mantenía excelentes relaciones, y Anagrama firmaba algunos contratos, además de con él, con Serpent's Tail de Londres, con la italiana Microart, con la francesa Rivages. Era un principio estimulante.

Experimentaba en propia carne los efectos de ese maravilloso invento de Gutenberg que le permitía soñar a Fonollosa con la inmortalidad: la capacidad de multiplicación casi hasta el infinito de los libros, la ubicuidad de la letra impresa que carga sobre las propias fuerzas del autor la responsabilidad de su permanencia y que le permite a la literatura mostrar, junto a su fragilidad (es sólo un puñado de páginas), una correosa dureza: capaz de filtrarse en casi cualquier lugar, a cualquier hora, en cualquier tiempo; capaz de permanecer cataléptica durante decenios y de resucitar repentinamente con un vigor juvenil. Descubrí el misterio de ese material evanescente, dispuesto, sin embargo, a competir con otros en apariencia contundentes; que puede esquivar con mejor cintura los avatares del tiempo que las grandes obras de la arquitectura, que tan resistentes nos parecen, pero que en unos pocos minutos son susceptibles de quedar reducidas para siempre a escombros. Repito: es tan difícil hacer desaparecer del todo un libro impreso. Lo he escrito en otras ocasiones: sabemos del viejo Moscú, o de la Alexanderplatz berlinesa de antes de la Segunda Guerra Mundial, por las novelas de Tolstói y de Döblin, y no por lo que ha quedado de las obras que hicieron príncipes, arquitectos y albañiles. Experimenté ese vértigo de lo incontrolable con mi primer libro, pero también lo que significa publicar al amparo de una editorial, que es de lo que debo hablar en estas páginas.

Desde el origen de la imprenta, el editor ha supuesto un sello de garantía para un libro, y sin duda un estilo. Los historiadores relacionan a los primeros impresores con el triunfo y difusión de las ideas reformadoras. Tradicionalmente hemos identificado las casas de edición con formas de entender la literatura e incluso la sociedad o la vida. En nuestra juventud sabíamos lo que era un libro de Losada, de Aguilar, de Castalia, de Espasa Calpe, de Seix Barral. Cuando Carmen Martín Gaite me decía que Jorge Herralde era el editor que convenía a mi libro, se refería a las afinidades entre mi manera de entender la literatura y la que tenía el propietario de Anagrama, pero me hablaba al mismo tiempo de acogerse al amparo de una colección en la que aparecían los nombres de muchos de los escritores que yo respetaba, Pombo, o Tomeo, entre otros, por no citar la casi interminable lista de autores extranjeros (por supuesto que también había títulos que no me interesaban). Martín Gaite sabía que mi lucha era con la literatura; que yo no creía -ni creo- en el fulgor de un golpe de suerte, en el

triunfo literario como una tirada afortunada de ruleta. Y, como amiga de Jorge Herralde, me encomendaba a un editor que pensaba que los libros de su catálogo eran -como él mismo ha expresado en algún lugar- jalones de su propia biografía.

No me pareció baladí el detalle de que el editor leyera personalmente el primer libro de un desconocido, ni mucho menos que me telefoneara él mismo para comentármelo. Con ese gesto, me mostraba que su editorial no era un simple nombre de empresa, sino un empeño personal. Si mi empeño era escribir libros que, ante todo, me gustaran a mí mismo, el suyo era dar a conocer los libros que le gustaban a él: en un mercado en el que pululan millones de títulos, el sello editorial de Anagrama le garantizaba al nuevo novelista la atención de un segmento de lectores cómplices. La relación con un editor así no puede ser igual que la que hubiese establecido de verme obligado a publicar con el desabrido presidente del jurado de los Sésamo que, en vez de telefonearme, se mostró ofendido por el atrevimiento de un joven que le telefoneaba a él. Aquel hombre no sabía que el escritor cuenta con unas condiciones de privilegio para poder ser él mismo. Me explico. Al contrario que en el cine, la arquitectura, e incluso la música u otras artes, la literatura no exige ninguna inversión, ni movimientos de masas, ni escenarios especiales en los que localizar la acción y a los que hay que trasladar impedimenta: unos cientos de folios y un lápiz o un bolígrafo le bastan al novelista para llevar a cabo su obra, incluso en las peores condiciones. Irène Némirovsky escribe su magistral *Suite Francesa* a salto de mata, mientras aguarda ser detenida y enviada a un campo de exterminio. Otros han escrito en cárceles, en trenes, en camarotes de barco, en el rato libre que les dejaban profesiones que nada tenían que ver con los libros y que a veces resultaban durísimas.

El pacto de un escritor libre con un editor independiente se basa en que el editor puede tener la seguridad de que el libro que le presentas es el mejor que puedes escribir, de que te va en ello lo mejor de la vida; como contrapartida, tú sabes que su propia existencia -el peso de ese catálogo con el que construye su editorial- depende de que tu libro -cada uno de los libros que publica- obtenga la mejor consideración por parte de críticos y lectores, y, en la medida de lo posible, los mayores rendimientos económicos. Se supone que, como hombres medianamente inteligentes, los dos sabéis que hay otras formas, incluso en el mundo del libro, de obtener dinero rápido y éxito fácil, aunque se supone que los dos habéis renunciado a ellas; o ni siquiera: mejor sería decir que los dos consideráis ese camino como carente de interés. Ya sé que resulta poco habitual hablar en esos términos, pero incluso en las sociedades más uniformes cabe un espacio de deriva, ese estimulante clinamen por el que Marx defendía a Epicuro frente a

Demócrito. Cuando Jorge Herralde me llamó para decirme que había leído *Mimoun*, no creo que pensara que iba a poner en la lista de los más vendidos la primera novela de un tipo que ni siquiera podía exhibir su juventud como anzuelo, o que esperase obtener jugosos beneficios con ella. Imagino que lo que pretendía era añadir un libro más a ese catálogo con el que construye su biografía, poner un ladrillo más en el edificio de su proyecto y de su prestigio. Tampoco yo lo escribí para que fuera un bestseller, sino porque era lo mejor que podía poner en ese espacio desde el que busco mi lugar en el mundo, que es el de la literatura. «Si no te gusta, me lo tiras a la cabeza», le digo cada vez que le envío un nuevo libro (sé que, al poco tiempo, recibiré su respuesta, sus comentarios por escrito, y que luego charlaremos por teléfono de lo que ha encontrado en la novela), expresándole con esa fórmula mi convencimiento de que una relación correcta entre editor y escritor tiene que basarse en el acuerdo sobre la supuesta calidad del libro que comparten. Sólo en una ocasión me pareció que uno de mis libros no le había gustado y pensé que era mejor que no lo publicase: al final se trató de un malentendido que el tiempo se encargó de corregir.

Dicho esto, es hora de contar que, veinte años después de que apareciera mi primera novela, sigo publicando en Anagrama, y no entiendo demasiado los bailes de un sello a otro, los juegos de ofertas y contraofertas, los abandonos y traiciones que -según leo y escucho- parecen marcar el mundo de la edición en nuestro tiempo (y probablemente en todos los tiempos: algo de eso he leído también en los autores clásicos, Balzac sin ir más lejos). Como hombre libre, he elegido que ésa no sea una guerra que me ocupe. Al fin y al cabo -como ya he dicho- para escribir un libro no hacen falta más que unas cuantas cuartillas de papel y un bolígrafo, y uno puede trabajar sin necesidad de sumas fabulosas, ni de grandes inversiones.

Anagrama es el sello en el que publico, no sé si mejor pagado que en otro sitio, pero suficientemente libre; tampoco mi casa es, ni con mucho, la mejor del pueblo en el que vivo, y no por ello tengo prevista una mudanza. Me gusta trabajar con un editor que se lee mis libros, que los anota, que los comenta conmigo; que, después de leer alguno de ellos, me dice que ha salido malherido, como yo mismo salgo después de haberlo escrito; con el que se establecen afinidades electivas hasta el punto de que, poco a poco, la relación adquiere una textura afectiva. Hablo de Jorge Herralde en España, pero sentimientos del mismo registro me unen a Antje Kunstmann, con la que comparto viejas heridas de la historia y visiones del mundo, y que, desde su propia apuesta editorial, trabajando con tesón, ha conseguido imponer mis libros en Alemania; y también me siento hombre libre con Paul Menken, el editor holandés, con quien no tengo

ninguna relación, más que la que él mismo me brinda cuando aprovecha sus periódicas estancias en Altea para citarse conmigo: charlamos, tomamos unas copas y comemos juntos; celebramos que me trae en mano un par de ejemplares del último de mis libros que acaba de publicar. Él se siente orgulloso de haberlo impreso; yo, de verlo revivir en ese idioma que no entiendo. Ni siquiera se me ocurriría calificar de relación empresarial la que mantengo con mi estricta gobernanta francesa, la inapreciable Agnès Guéry; y me gusta que el griego Stavros Petsopoulos, editor-propietario de Agra, con cuyo catálogo podría retirarse uno a una isla desierta, defienda mis novelas. Pusimos en común nuestros gustos literarios durante unas jornadas que compartimos en Nantes; tampoco puedo olvidar que el joven Alberto Guarino publicó *La buena letra* en Italia con más empeño en hacer conocer allí la literatura española que en emprender un negocio. Pero tendría que hablar de los traductores -en mi caso más bien traductoras-: la recién desaparecida Elke Wehr, a quien tanto echo ya de menos; la comprensiva y generosa amiga Dagmar Ploetz; o Dénise Laroutis, mujer de quebradizo hielo con la que comparto momentos divertidos y felices cada vez que visito París: por decirlo en pocas palabras, me aferro a un espacio hecho de nombres propios y no de siglas, porque eso me permite pensar que aún quedan resquicios a resguardo de la gran ola que se lo lleva todo. Estoy muy contento de que mis libros los publique gente que tiene voz con la que te habla, oídos con los que te escucha, nombre y cara y gustos literarios, y una idea de la literatura que se parece a la mía.

Hablar en este tono parece más bien extraño en alguien de formación marxista. Las circunstancias y algunas voces me invitan a introducir esa parcela esencial de mi vida en el ámbito de la violencia capitalista. Se me dirá que los sentimientos positivos hacia los editores son el síndrome de Estocolmo del escritor, un espejismo, la trampa del que quiere no ver; que, por debajo, como en todo, está la impiedad de la lucha de clases, la dinámica del patrón y el esclavo, la eterna pelea por el dinero, la rapiña. Se supone que todo eso está también en la novia que eliges para casarte, en los hijos que crías, en los amigos con los que te reúnes; y sin embargo a la novia le hablas de amor, les preparas las papillas a los hijos sabiendo que no lo van a agradecer, y les prestas dinero a los amigos para que paguen una letra sin saber si ese dinero te lo van a agradecer y ni siquiera si te lo van a devolver. Rendijas abiertas por ese clinamen que hace que las cosas no caigan siempre en vertical. En el mundo literario me conformo con pelear con mis libros y estoy convencido de que es dentro de ellos donde resuelvo mi turbio espacio de violencia. Me repiten que tengo que entrar en el mercado con más decisión, o contratar a un agente literario que podría sacar mucho más partido del que yo le saco a lo que escribo,

forzar al editor a firmar contratos más ventajosos para mí. Como si la presencia del agente cerrara los dilemas en vez de abrir un nuevo frente en esta guerra de todos contra todos en la que nos debatimos. Poner en la trinchera un combatiente más. *Ça suffit*.

No desconozco que la presión social ha convertido en casi imprescindible la figura del agente, porque parece que es la que permite enlazar el mundo del libro con el de los tiburones de la economía. Pero, a mi edad, he aprendido que esas figuras genéricas, el editor, el escritor, el arquitecto, la esposa, el amigo, tienen su parte de construcciones de la mente. A pesar de lo que pueda pensar algún conocido mío, ni todos los escritores son iguales ni todos los editores son lo mismo. Como no es lo mismo esa maravillosa esposa tuya, a la que le das cuanto tienes, y la arpía que se casó con el vecino poniendo de manifiesto la perversidad estructural de la institución del matrimonio. Tengo sólo una vida y hace años que elegí dedicarla a la literatura, y no al comercio. Milito en el espacio de la escritura, ahí me gano mis amigos y enemigos, ahí les cuento las cosas a los demás al mismo tiempo que me las cuento a mí mismo, ahí cavo mi trinchera. Una vida no da para tanto.

Del mismo modo que no soportaría que un editor me estafara, soportaría aún menos tener la impresión de que le obligo a pagarme por encima de lo que valen mis libros. Me cuentan que hay novelistas y agentes que son expertos en eso, en negociar a tres o cuatro bandas, en sacar cada novela a subasta para que se la lleve el mejor postor. ¡Es la ley inexorable de la demanda y la oferta!, dicen. La verdad es que no se me ha ofrecido nunca esa oportunidad, pero tampoco vivir entre los dientes de los tiburones se corresponde con la idea que tengo del mundo feliz. A veces la ignominia que ocupa el universo entero sirve como recurso para justificar la parcela de la propia ignominia. También leo aquí y allá que hay novelistas que se sienten agobiados por la presión del editor. Imagino que, antes de proclamarlos inocentes, a esos novelistas habría que preguntarles con qué editor trabajan, por qué siguen trabajando con quien les quita la libertad, y qué pactos establecieron en su día. Suelen ser los proletarizados millonarios del libro. Si su propósito fue conseguir fama y dinero cuanto antes (tampoco creo que esto del libro dé aquí en España para gran cosa), cuando se sienten traicionados no pueden querer que coloquemos su pena en el espacio ético. En mi caso, me cuido de no poner las bases de mi economía en la esperanza de libros que no he escrito, tampoco firmo contratos anticipados, ni que liguen mi siempre frágil novela futura: todo eso me parece que tiene que ver más con la especulación que con el trabajo y me resulta una actitud tan poco ejemplar como la de los que compran y venden en la bolsa y en esos que ahora llaman mercados de futuros.

Jorge Herralde y Lali Gubern me representan en el extranjero, negocian contratos, vigilan los plazos de prescripción, promocionan mis libros entre los editores que conocen, me informan de cada movimiento que ejecutan (Lali me telefonea acerca de si hay novedades; si se ha firmado un contrato en el extranjero o se ha cobrado o no un anticipo). Con su trabajo, el paraguas de Anagrama me permite dedicarme a lo mío. Si creyera que otros iban a hacer mejor esas gestiones, o me interesara que lo hicieran de otra manera, desde mi posición de hombre libre no tendría más remedio que marcharme, explicarle a un editor que tiene nombre, voz y cara las razones por las que incumplo ese pacto de respeto que nunca hemos firmado. Cualquier negociación económica de un nuevo libro con Herralde, con Antje Kunstmann o Paul Menken parte siempre del principio de que van a publicarlo ellos, lo que para los escualos de la economía supone que inicio la competición aquejado por una especie de minusvalía, pero, que, para mí, por el contrario, es un motivo de orgullo: uno no tiene por qué moverse por principios ajenos, ni dejar que la ola que todo lo arrasa se lo lleve consigo sin resistir al menos un segundo. Quienes hablan de valores de un mundo futuro deberían saber que esos valores venideros sólo saldrán de los que incubemos en el mundo presente.

Al parecer, los grupos editoriales más poderosos ofrecen anticipos desproporcionados a los autores que quieren arrebatarles a las casas más modestas, les ofrecen premios, o fabulosas campañas de promoción. Muchos de los escritores que se han prestado a ese juego que llaman el gran mercado se quejan de que, pasado el primer momento, se apaga el brillo de estrellas que buscaron. Los grandes grupos los convierten en un nombre más de sus catálogos y los obligan a pelear con sus compañeros por el escalafón, como compiten patéticamente por el *share* los presentadores de la tele. Me defiendo de esas tentaciones con el tosco instrumental del novelista que sólo necesita lápiz y papel: un escritor debe pelear no con colegas (esa competición, en el peor de los casos, es trabajo del departamento de promoción), sino con su propia obra. El único escalafón de un escritor es la calidad, algo que poco o nada tiene que ver con las ventas. Hay autores prodigiosos, a los que admiramos por encima de todo, y que, sin embargo, venden unos pocos ejemplares, y otros de calidad dudosa cuyos lectores se cuentan por millones. Qué se le va a hacer. No se puede tener todo en esta vida. Los biempensantes se sorprenden, con hipocresía, de algo que ha sido consustancial a la existencia misma no ya de la literatura, sino del uso de la palabra. Casi nunca han sido populares los grandes pensadores, sino los demagogos. Sin embargo, estoy convencido de que la literatura es uno de los pocos espacios -casi diría el único- en el que se produce cierta justicia histórica,

precisamente por esa simplicidad de los materiales con que se construye. Un hombre armado de papel y lápiz puede ser un pequeño dios. Aquiles o su porquero, qué más da. La obra se sostiene en el tiempo sólo por sí misma.

Un joven y culto taxista, estudiante de literatura, que me trasladó a la reciente feria del libro de Madrid una mañana de domingo, mostraba su indignación por la arrolladora presencia mediática de algún autor que él consideraba mediocre. Cuando le pregunté si conocía un libro titulado *Juan Salvador Gaviota* me respondió que no, que jamás había escuchado hablar de ese libro. Le conté que fue una novela que vendió millones de ejemplares durante los años en que libros de los que me había hablado con entusiasmo durante el trayecto pasaban sin pena ni gloria. Ninguna editorial, por poderosa que sea, puede sostener indefinidamente un mal libro. El tiempo pasado no fue mejor. Los nombres que hoy utilizamos para definirlo no figuraban por entonces en casi ningún escaparate. Y esto tampoco es un canto a la literatura de élites. Galdós, Dickens, Balzac y Victor Hugo tuvieron numerosísimos lectores y siguen pareciéndonos grandes maestros. Dejemos que cada escritor lleve adelante su carrera, un editor inteligente es el que sabe eso y, aunque con menos libertad que el escritor porque una editorial es un negocio, mezcla en su catálogo la buena literatura que le dará beneficios con otra que, *hélas*, es sólo y nada menos que buena literatura, y trabaja a favor de su prestigio. A veces, se encuentra con uno de esos milagros que juntan las dos cosas, e imagino que eso lo anima a no desconfiar de sí mismo.

Desconozco lo que llaman la presión del editor sobre mi obra. Cada libro me ha impuesto un ritmo que ni yo mismo he sido capaz de controlar. No sé cuándo voy a empezar una nueva novela, ni si, una vez empezada, la terminaré algún día. Hay autores extraordinarios que trabajan con sus editores, envían capítulos sueltos, corrigen diálogos, cambian personajes o escenas en colaboración con ellos. Yo sigo pensando que mis novelas son responsabilidad mía, y no me gusta entregar un libro que no considere que está terminado. Reconozco que eso no evita que en bastantes ocasiones me haya precipitado, pero ha sido porque necesitaba librarme no de la presión del editor, sino de la que ejercía sobre mí el propio libro. No me resultan nunca fáciles las relaciones con las novelas que escribo. Soy de esos para quienes la escritura es más una pulsión que un placer. *Chacun sa manière*. Me he arrepentido de haber entregado más de una novela. Herralde ya conoce esas llamadas mías suplicándole que no abra el paquete que acaba de recibir. Me ocurrió con *Los disparos del cazador*, una novelita de apenas cien páginas que estuvo paralizada en la editorial durante meses, hasta que le encontré un final que me gustaba. Lo mismo me pasó con otra que se titulaba *Paris-Austerlitz*, de la que no me sentía

seguro: la crítica negativa de un par de amigos me convenció de que no debía ver la luz, a pesar de que el editor la había apreciado favorablemente. También *Crematorio* -con la que trabajé casi cuatro años- acabé entregándola antes de tiempo porque necesitaba librarme de ella. De nuevo paré el envío y, antes de que la leyera el editor, perdió un par de capítulos que disonaban o no añadían nada nuevo.

Sin duda, sería políticamente más correcto hablar de explotación, clamar por los derechos oprimidos del autor, pero estaría mintiendo. Ustedes me han pedido que cuente mi experiencia y no la música del mundo. Puedo decir que nadie me encarga los libros que escribo, como nadie tiene ninguna obligación hacia ellos, ni ningún derecho que yo no le haya previamente concedido: escribo libre (y tortuosamente), me ocupo poco de mis relaciones empresariales, aviso por cortesía al editor unos meses antes de concluir una nueva novela, para que haga un hueco en su catálogo; también, por egoísmo, para que, una vez terminada, vea cuanto antes la luz: no me libro de una novela hasta que deja de ser mía; una vez que está en la calle, participo en su promoción con actividades que nada tienen que ver con los números de circo, concedo entrevistas (se lo debo al editor, al libro, y, si me apuran, me lo debo a mí mismo). Después, vuelvo a mi casa, a la espera de que llegue -si es que llega- un nuevo libro.

Tengo la sensación de que mi independencia la amenazan más bien algunas seducciones procedentes de fuera del mundo editorial: las charlas, mesas redondas y conferencias en las que debes opinar o -más frecuentementecallar tus opiniones sobre contemporáneos; los encuentros con otros escritores que se convierten más bien en cháchara de sociedad, o que crean lazos que luego te impiden leer sus obras con esa frialdad que ha de exigirse a sí mismo un escritor; las invitaciones oficiales, que mezclan a patrones del arte, generalmente políticos, con escritores, y cimentan relaciones a veces gratas, pero siempre poco convenientes: todos sabemos que el poder busca sorber la energía de los artistas; si uno asiste a esos actos por cortesía, y se comporta con la deseable naturalidad, se encuentra convertido en parte de la claque que a ellos les gusta arrastrar consigo; en terminal más o menos encubierta de sus aparatos de propaganda: el novelista acaba expresando unas opiniones a las que el trato cercano suaviza y, por tanto, muy alejadas de la radicalidad de análisis que exige la escritura. Es muy difícil llevar una vida social y mantener inalterables tus posiciones y gustos estéticos. Me fascinan libros de autores que no me resultan simpáticos y con los que no me agradaría charlar; y, en cambio, me resultan deleznables otros a cuyos autores aprecio. Por eso creo que acaba por ser saludable un discreto apartamiento. Así como los catadores de vino profesionales evitan castigar sus papilas gustativas con otras bebidas, también nosotros debemos proteger de la

contaminación nuestra exigencia del gusto.

Ítem más, no me interesan demasiado las polémicas sobre las nuevas tecnologías (me importa lo que escribo, no el soporte que lo sostiene), aunque reconozco que me gustan los libros, abrir y cerrar páginas, subrayar con un lápiz, hasta oler el papel: el tiempo dirá si practico un arte caduco. Al fin y al cabo, qué más nos da que Herodoto o Lucrecio escribieran en tablas o en papiros, que dibujaran sus letras con punzón, con plumas de ganso, con estilográficas o con un bolígrafo bic. Ni siquiera confío demasiado en otras formas de edición, aunque pueda decírseme que existen posibilidades más democráticas fuera de los circuitos habituales. Mi carácter susceptible provoca que más bien me parezcan señuelos para crear escrituras suburbiales; trucos como aquel que se inventó Franco: universidades laborales para que estudiasen los hijos de los obreros y aprendieran oficios que exigían mancharse con grasa o cemento, y que los hijos de las familias pudientes no estaban dispuestos a ejercer. Me libré milagrosamente de esas universidades laborales en mi adolescencia y no quisiera caer en la madurez. Me gusta escribir, me gusta que me editen en eso que se llama libro, ayudar a elegir la portada, corregir; y una vez impreso el libro, pasar las hojas, visitar unos lugares que se llaman librerías para verlo expuesto. Me gustan esos objetos que me parecen bellos, fruto del trabajo de un grupo de personas: escritores, editores, correctores, impresores, encuadernadores, comerciales, corredores, libreros. Me satisface ver los libros que he escrito cerca de otros que admiro: los escribo con la misma pasión con la que leo los que han escrito otros. Además, por lo que se refiere a si son o no democráticos los libros, diré que estoy convencido de que en ninguna época anterior han tenido tantas posibilidades de publicar los nuevos autores: proliferan las editoriales ávidas de textos, y la juventud se ha convertido en un valor, en una plusvalía añadida. Yo animaría a los jóvenes a pelear para que se les edite dignamente. No creo que sea reaccionario pedir que la palabra que merece la pena ser leída se rodee de ciertos ritos de prestigio.

No participo en blogs, o en foros de literatura virtual: me asusta esa labilidad de lo que se escribe en la pantalla, incluso cuando redacto los sesudos e-mails que dirijo a algunos amigos: se trata, en definitiva, de palabras que duran tan poco como si no hubieran sido escritas. Me deprime que la palabra escrita, que fue creada para fijar las cosas, sea una voluta que se disuelve en el aire; que unas frases sustituyan y eliminen velozmente a otras. Los blogs convierten en el colmo de lo efímero lo que nuestro amigo Fonollosa quería eterno, al tiempo que le quitan al autor el peso de la responsabilidad; es decir, cualquier atisbo de autoridad. Del mismo modo que reclamo cierto respetuoso ritual en torno a las obras literarias, estoy convencido de lo

destructiva que puede llegar a ser esa continuidad de los blogs entre lo que es cháchara y lo que se supone que es un texto escrito con voluntad literaria de durar. Yo mismo puedo llenar decenas de páginas hablando sobre esto y aquello en unas pocas horas, y, sin embargo, paso meses para poner un poco de orden en los textos que escribo para que se publiquen.

Tampoco creo en la literatura hecha a muchas manos y en talleres. Pienso que, si en algo se caracteriza el oficio de escritor y se separa del de sociólogos e historiadores, es precisamente en la capacidad para poner en contacto lo más íntimo con lo público; y, para eso, creo que uno necesita separar su mirada de las de otros para verlos con la misma claridad con que se ve a sí mismo: ésa es otra de las razones que me llevan a alejarme de mantener un exceso de intimidad con escritores, con grupos de pensamiento, con escuelas, con asociaciones de cualquier tendencia, con todo eso que lleva a mirar el mundo desde lugares comunes, sociedades que alimentan sus posiciones con la energía que generan dentro de sí mismas. Sólo estar fuera de esos grupos te permite contemplarlos como síntomas, como sólo saber salir de ti -aquello que decía Musil de mirarte como un entomólogo mira un insecto- te permite tratarte como síntoma del tiempo que te ha tocado vivir. Estoy convencido de que la literatura exige un ejercicio radical, reclama una soledad que, en efecto, a veces se vuelve casi insoportable: cuestión de viejas virtudes, y, una vez más, cuestión de áspera disciplina.

Charla en un curso sobre escritura y edición de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Valencia, 14 de julio de 2008

TRABAJO

César venció a los galos, ¿no llevaba al menos un cocinero?
…
Tebas, la de las siete puertas, ¿quién la construyó? En los libros figuran los nombres de los reyes.
¿Arrastraron ellos los grandes bloques de piedra?

BERTOLT BRECHT

Carpinteros, cerrajeros, estucadores, albañiles: a veces los oigo discutir de su trabajo en el bar. Comentan las dificultades con las que tropiezan, se cuentan unos a otros cómo las resuelven. Al tiempo, levantan paredes, ponen puertas, instalan grifos, colocan barandillas. En lo que hace sólo unos meses era un descampado, si pasas ahora descubres que se levanta una casa en la que alguien se asoma a la ventana, y desde cuyo interior llegan voces, o música. Ellos siguen hablando en el bar sobre si han hecho una buena obra o les han obligado a hacer una chapuza. Les envidio esa posibilidad de trabajar juntos, de poder poner a prueba sus habilidades. Lo que dura, lo que no se agrieta, lo que soporta la acción del agua, lo que encaja, la puerta que no cede.

Entre tanto, me veo a mí mismo braceando entre sombras, incapaz de nada, vacío un día tras otro. Echo de menos esas certezas artesanas: tener los avatares del tiempo por testigos. Claro que pasan los meses y lo que era bruma empieza a ser sospecha. El caos se ordena y, después de algún tiempo, un mensajero procedente de la editorial me trae un libro de varios cientos de páginas que no sé cómo puede haber surgido del fondo de la niebla que me ocupa. También mi libro, como las paredes, las puertas y los grifos, es sólo un fruto del trabajo. Ya sé que un libro no tiene la solidez de una casa, pero en Moscú quedan pocas casas de las que se construyeron cuando Tolstói vivía, y, de la vieja Alexanderplatz berlinesa qué quedaría de no ser por el libro de Döblin. Me digo que puedo discutir sobre la resistencia de los materiales con los obreros del bar, porque una casa y un libro son expresiones de la sorprendente dureza interior que guarda ese frágil

animal humano al que cualquier accidente tumba.

Contribución al Léxique Nomade,
propuesto por Ville Gillet,
Lyon, abril de 2008

NOTAS

1 Hasek escribió la primera versión de su libro *Las aventuras del bravo soldado Schwejk* antes de la Primera Guerra Mundial, pero lo reescribió tras ella.

2 «*A mí me sobra con lo que he visto, pero en cambio no he comido lo suficiente*», dice, cuando le proponen graduarse la vista, el abuelo de Baloun, uno de los personajes de la obra de teatro que Brecht escribió como homenaje al libro de Hasek y que tituló *Schwejk en la Segunda Guerra Mundial*.

3 Recogidas en un tomo publicado recientemente en Francia por la editorial Buchet y Castel, bajo el título de *Lettres à sa femme, 1914-1917*.

4 «Más adelante se pintarán las cosas tal como fueron, pero por el momento no hay ni que soñarlo; es demasiado espantoso.»

5 La segunda mitad del siglo XX, con sus guerras localizadas, aumentará esa idea de la guerra como representación teatral, del doble escenario de la paz y la guerra como representaciones paralelas: los soldados americanos destinados en Vietnam, trasladándose en avión a pasar su permiso en las discotecas de Bangkok o Hong Kong. La intensa vida nocturna en las ciudades de retaguardia de todas las guerras.

6 «Invocar su posteridad es echarle un discurso a los gusanos. En la noche del poblado de la guerra el ayudante guardaba a los animales humanos destinados a los grandes mataderos que acababan de abrir sus puertas.»

7 «Se lo hubiera dado a comer a los tiburones, yo, al capitán Pinçon, y a continuación a su gendarme con él, para enseñarles a vivir, y al mismo tiempo hubiera tirado a mi caballo para que no sufriese más, porque ya no le quedaba lomo a este desgraciado, tan mal estaba, no le quedaban en su sitio más que dos placas de carne, bajo la silla, como mis dos manos de ancho y rezumantes, y en carne viva, con dos grandes churretones de pus que le resbalaban desde la manta hasta las ancas. Aunque había que cabalgar. Pero los caballos

son más pacientes que los hombres.»

8 Como contrapunto y antídoto a la mística jungeriana, no me resisto a copiar un hilarante párrafo de *Las aventuras del bravo soldado Schwejk: «Esta asociación estaba formada por viejas histéricas que repartían entre los soldados de los hospitales estampas e ilustraciones de un guerrero católico que muere por Su Majestad el Emperador. Estas historietas estaban adornadas con ilustraciones de colores que representaban el campo de batalla. Por todas partes se amontonaban cadáveres humanos y de caballos, carros de municiones volcados y cañones con la cureña hacia arriba. En el horizonte ardía un pueblo, explotaban los proyectiles y en primer plano había un soldado moribundo con la pierna arrancada. Un ángel se inclinaba sobre él y le entregaba una corona con la siguiente inscripción en el lazo: "Hoy mismo estarás conmigo en el paraíso." Y el moribundo sonreía feliz como si le llevaran un helado*» (traducción de Alfonsina Janés).

9 «Añado que a la guerra seguirá -en diez, en veinte años- otra guerra que concluirá la ruina en hombres y dinero del viejo mundo -si de aquí a entonces los pueblos a los que se lleva a la carnicería no toman por fin la sencilla y lógica resolución de tenderse la mano unos a otros a través de los prejuicios de las tradiciones y de las razas, pese a los deseos de los gobernantes y a través de todas las estupideces.»

10 «Uno cree que muere por la patria y muere por los industriales.»

11 «La gran derrota, en definitiva, será olvidar, sobre todo, lo que os ha hecho reventar, y reventar sin comprender hasta qué punto los hombres son estúpidos. Cuando estemos al borde del agujero no tendremos que ser malvados nosotros, pero tampoco tendremos que olvidar, habrá que contarlo todo sin cambiar una palabra, lo que hemos visto de más vicioso en los hombres y después poner el huevo, y después bajar. Eso basta como trabajo para una vida entera.»

12 Ciriaco M. Arroyo ha escrito un interesante artículo acerca del significativo silencio de Ortega ante la obra de Galdós (apenas una necrológica sin firma), a pesar de que el novelista fue amigo íntimo de su padre, Ortega Munilla.

13 Carmen Martín Gaite, en el prólogo que escribió en 1971 para *Los bravos*, de Fernández Santos, se refiere a *El Jarama* como novela social. Es evidente que nació como tal, aunque luego fuera releída de otra manera. Para incorporar a Ferlosio a los cánones de la modernidad, y evitar clasificarla como novela realista o social, se definió *El Jarama* como *behaviorista* (lo que en lengua plana quiere decir «costumbrista»), cualquier cosa con tal de librarla del sambenito que vestía el realismo.

14 Resulta chocante que Benet, de obra sumamente minoritaria, ponga en el debe de la novela realista el hecho de que interesa a muy poca gente. Sería una razón como para que su propia obra jamás

hubiera visto la luz.

15 Citas de *La inspiración y el estilo*, en buena parte incluidas por Oleza en su artículo.

16 Pasado el tiempo, a principios de los noventa, se leería a Benet como testimonio civil y ético de la España fratricida, pero para eso había hecho falta que pasara una veintena de años, además de que la nueva sensibilidad empezara a reclamar el tema de la memoria y exigiera ciertos valores cívicos a la escritura. Para integrar al solitario estilista en el nuevo canon, se ha releído con esa intención lo que, al nacer, fue de otra manera.

17 Los gestos de desprecio por parte de Benet fueron constantes, e incluyen un demoledor artículo que tituló *Sobre Galdós*, cuando -como bien dice Blanco Aguinaga- debiera haber titulado *Contra Galdós*. Circula la anécdota -quizá inventada, pero significativa de su actitud- que narra cómo arrojó por la ventanilla del coche de un amigo un ejemplar de *Miau* que éste llevaba sobre el asiento. Enojado porque le hubiera obligado a compartir viaje con tal compañía, no abrió la boca durante el resto del trayecto.

18 La adscripción al surrealismo no le impidió al lúcido Buñuel fondear en el pozo de Galdós, indagar en sus personajes, en su cosmología, bucear en el casi inabarcable espacio de sus sueños: ahí están las adaptaciones de *Nazarín* o *Tristana*. Está, sobre todo, un punto de vista que recorre *Los olvidados* o *Viridiana*, insuperables ejercicios de galdosianismo.

19 Mientras doy los últimos toques a este libro llega a mis manos la colección de trabajos que Blanco Aguinaga ha agrupado bajo el título *De Restauración a Restauración. Ensayos sobre literatura, historia e ideología*, Renacimiento, Sevilla, 2007, y que, en su conjunto, componen la que probablemente me parece más certera visión de la literatura española del siglo XX. No me sorprenden las coincidencias de mis textos con algunos de los que aparecen en el libro de Blanco -incluida esta cita de Cernuda-, ya que a él tengo que agradecerle lo mucho que me ayudó a entender que leer es, sobre todo, una manera de mirar. En cualquier caso, resulta desolador que un libro como el de Blanco haya pasado desapercibido; que no haya causado escándalo; o al menos haya removido el mundillo literario; que nadie haya recogido los retos que plantea; y ni siquiera los zaheridos -que son multitud- se hayan tomado la molestia de defenderse de las heridas de su afilado bisturí. Aún peor: da la impresión de que casi nadie ha leído ese libro, tan lúcido como conmovedor. De hecho, incluso yo mismo desconocía que hubiera visto la luz. Tuvo que ser el propio Blanco quien, cuando le mandé esta colección de artículos para que los leyera, me señalase que su libro «*hablaba de cosas parecidas*».